

OVER HET BEGRIP VAN SCHOON IN DE MUZIJK

Dr. Eduard Hanslick

Hoogleeraar te Weenen

OVER
HET BEGRIP VAN SCHOON
IN DE MUZIJK

Bijdrage tot Herziening van de Schoonheidsleer der Toonkunst

MET TOESTEMMING VAN DEN AUTEUR NAAR DE LAATSTE UITGAVE VOOR NEDERLAND BEWERKT

EN

GEANNOTEERD

DOOR

Daniël Kiehl

Met vijf muzijk-diagrammen

's Gravenhage — 1892

D. N. F. KIEHL

VOORREDE VAN DEN NEDERLANDSCHEN BEWERKER

Eenigen tijd geleden deed, tegelijk met de vermelding van den verschenen achtsten druk van het oorspronkelijke werk, in de dagbladen het bericht de ronde dat Hanslick's «*Vom Musikalisch-Schönen*" *thans reeds in de fransche, italiaansche, spaansche, russische en deensche talen overgezet, en eene engelsche vertaling welhaast te wachten was. Waar zelfs in het oppervlakkige Spanje — want West-Skandinavie met de krachtige Noren* Johann Svendsen, Edvard Grieg *en* Emil Hartmann *en de nog machtig levende herinnering van den noorschen* Mendelssohn — Niels Gade — *is muzikaal gewichtiger dan wij — de behoefte aan zulk eene vertaling gebleken was, rees de gedachte bij mij op, of die ook niet in ons zooveel beduidender vaderland, waar, niet minder dan in het geheele beschaafde Europa, de muzijk de groote godesse der eeuw is — al wordt er op haar altaar ook veel onheilig vuur gebrand — welkom zou kunnen geacht worden. Zij zou toch ook daar kunnen bijdragen om — waar over het wezen en de schoonheidsleer dier edele kunst, hetzij in het geheel niet wordt nagedacht, hetzij de gewone verkeerde denkbeelden worden aangekleefd — zuiverder begrippen te kweeken, en zoodoende of den muzikalen smaak in een beter spoor te dringen, of, waar dat reeds aanwezig was, het muzikale genot te verhoogen, door den hoorder in staat te stellen zich van datgene wat slechts duister en onbewust in zijn geest leefde beter rekenschap te geven. Laat ik er dadelijk bijvoegen dat, naar mijne meening,*

wat door de aanleiding tot zijn ontstaan en den drang der omstandigheden in het oorspronkelijke een vrij sterk polemisch en — voor den schijn — ten opzichte van Wagner, Liszt *en* Berlioz *uitsluitend karakter draagt, dit bij zijne verspreiding over en inwerking op ons vaderland niet behoeft over te nemen. Met de uitnemendste hoofdmannen op muzikaal gebied is het geheele muzikale publiek in Nederland m. i. terecht dat gezonde eklekticisme toegedaan, dat zich het schoonste en rijkste van alle richtingen toeëigent, en, met onverzwakte vereering van* Bach, Mozart *en* Beethoven, *de straks genoemde nieuwere meesters, die het moderne leven en voelen, dat wij nog heden ademen, in zooveel hoogere macht met ons hebben meegeleefd en meegevoeld, in wie wij —* parva magnis componere si licet — *de slagader van ons verlangen en ons denken voelen pulzeeren (vgl. bl.* 99), *blijft bewonderen en hunne werken genieten. En, wel verre dat die bewondering haar toppunt zou hebben bereikt, zien wij die met den dag toenemen, en onze eerste mannen in hunne jongste vokale werken —* «Jahveh's wraak», «Floris V» — *zich van hun geest doordringen, hem in hunne werken door een onbewust assimilatie-proces — want elke assimilatie is noodwendig onbewust, tenzij oppervlakkig en onvolkomen — opnemen. Te vergeefs zou naar mijne meening heden ten dage, nu de laatste legitimistische veldheer het hoofd ter ruste heeft gelegd, in onze muzikale wereld, hetzij onder de oversten, hetzij onder de geringste lansknechten, naar een tegenstander van genoemd driemanschap te zoeken zijn. Evenmin als het aan de onderwijzers van Bourbonsche prinsen gelukt is* Napoleon *uit de wereldgeschiedenis te bannen, evenmin is — trots de poging daartoe van* Rubinstein *in zijn bl.* 36, passim, *aangehaald geschrift — de muzijk voor ons kinderen der bijna twintigste eeuw meer denkbaar, zonder met* Wagner c.s. *rekening te houden. En heeft zoo niet de evolutiewet, aan welke geene zaak zich kan onttrekken, het gewild? heeft niet het muzikale*

«*Oude Testament*» *van den eerwaardigen* J. S. Bach — *het* Wohltemperirte Klavier — *even goed zijne uitsluitende plaats met het* «*Nieuwe Verbond*» *van* Beethoven's *Sonaten*[1]) *moeten gaan deelen, als dat een paar duizend jaar geleden, ondanks de behoudszucht der Joden — die uitsluitendste van alle exkluzivisten — op ethisch gebied het geval is geweest? En tegelijk met evolutie is hier ook cirkelgang niet te miskennen: ik voorzie een tijd dat de schelste tegenstellingen van heden zullen blijken de hoogere eenheid der toekomst uit te maken, dat men in het werk van* Wagner *een teruggang zal zien naar de schoone en machtige veelstemmigheid* (*polyfonie*) *van* Bach, *in dat van* Beethoven *en de andere klassieke meesters een stap in de tegenovergestelde richting.*

Deze uitweiding over het muzikale standpunt van den bewerker — dat natuurlijk geen ander kan zijn dan dat van zijne tijd- en landgenooten — was noodig ter geruststelling van zoovelen die, op grond van valsche — op andere werken van den auteur gegronde — geruchten, op een paar zinsneden in de voorrede van het onderwerpelijk geschrift afgaande, daarin vóor een voornaam deel een strijdschrift tegen de genoemde meesters zouden vermoeden. De inzage van het werk-zelf zal hen spoedig het onjuiste van die meening doen bevroeden; en hoe zou het ook anders kunnen? de auteur houdt zich bijna uitsluitend bezig met de absolute (*instrumentale*) *muzijk, en trekt de vokale alleen dan binnen den kring zijner beschouwingen, waar het te doen is om grenzen af te bakenen, en telkens weer op nieuw in het licht te stellen dat alle beschouwingen over muzijk, om zuiver en vruchtbaar te zijn, alleen met eerstgenoemde kunstsoort rekening kunnen houden. En zoo vallen de bijna uitsluitend vokale* Wagner *en* Berlioz *geheel buiten de lijst van dit werkje, en zou alleen de volstrekte bewonderaar van* Liszt, *ook in zijne*

---

[1]) *Zie* Prof. Emil Naumann, Illustrirte Geschichte der Musik, Leipzig, 1885, S. 763.

programma-muzijk, *de verdiensten van zijn patroon — trouwens slechts in het voorbijgaan*, *bl.* 82, 85 — *kunnen meenen verkleind te zien. Doch ook de meeste andere degelijke muzikologen staan hierin aan des auteurs zijde. Naar mijne bescheiden meening is* Liszt *als komponist en virtuoos een schitterende meteoor geweest*, *wiens flikkering deze eeuw niet zal overleven*, *maar ligt zijne verdienste als de universeelste — en tegelijk de edelaardigste — van alle muzici in zijne prachtvolle orkest- of klavierzettingen*, *om- en doorwerkingen van scheppingen van muzici van alle scholen — vooraal van* **Schubert**, *en in zijn optreden als bemiddelaar tusschen* **Wagner** *en* Berlioz *en de overige wereld. Zonder* Liszt *ware de wereld vijftig jaar later voor* Wagner *en* Berlioz *aangerijpt*, *ja misschien is niet te veel gezegd: zonder den edelen* Liszt *zouden* Wagner *en* Berlioz *onder de vervolgingen van het muzikale ploertendom zijn te gronde gegaan!*

Zijn daarentegen ook de onzinnige meeningen omtrent de taak der muzijk, *waarvan de schrijver op bl.* 16—18 *eene bloemlezing geeft*, *en die blijkens de drie eerste hoofdstukken en elders* — *bl.* 217, passim — *ook thans nog onder het meerendeel der duitsche muzikologen heerschen*, *in ons land*, *naar ik meen*, *nooit met die steilheid verkondigd*, *en zou hem die onze muzici van zulk eene muzikale* doeleinden-*richting zou willen genezen*, *kunnen worden toegevoegd dat de gezonden den medicijnmeester niet van noode hebben*, *zeer groot is onder het publiek het getal dergenen die der muzijk niet alleen een van den vorm gedifferentiëerden inhoud toeëischen* (*zie Hoofdstuk VIII*), *maar ook het uitdrukken van bepaalde aandoeningen hare taak achten* (*Hoofdstuk II*). *Onder ons muzikaal publiek is — evenals in Engeland — de invloed van* Schumann *bijzonder groot*, *en het is inzonderheid tegen* Schumann's — *die niet altijd zoo gezond realistisch redeneert als waarvan bl.* 212 *hierachter blijk geeft — toonschilderen*, *dat* Hanslick's *geschrift*, *zooals ik op onderscheidene plaatsen van mijne bewerking heb pogen aan te toonen — bl.* 52,

105 — *zonder hem te noemen, wil reageeren. Het zal na de lezing van dit geschrift, vooral wat die beide punten betreft, tot gezonder begrippen gebracht worden. Maar ook voor hem die zuiverder inzichten heeft: — wij Hollanders zijn halve kosmopolieten, en de fransche kunst en letterkunde, ons zoo gemeenzaam, heeft het begrip* l'årt pour l'art *sedert lang bij ons ingeburgerd — ook voor de aanklevers van het absolute standpunt zal dit boekje eene openbaring kunnen zijn betreffende het vraagstuk: indien de muzijk geene* *a a n d o e n i n g e n* *uitdrukt, wat drukt zij dan uit; indien zij geen* *i n h o u d* *heeft, wat bevat zij dan? kortom, zij vinden eene der best geslaagde pogingen tot beantwoording der vraag:* wat is muzijk? *die letterkundigen en denkers van alle tijden, van* Pythagoras *tot* Hegel *en* Schopenhauer *heeft bezig gehouden.*

Van de moeilijkheid der vertaling van een wijsgeerig werk uit het Duitsch in het Hollandsch kan alleen hij zich een denkbeeld maken, die zulk een arbeid eenmaal zelf ter hand nam. Het materiaal dat ons daartoe ten dienst staat, onze Hollandsche woordenschat, is eigenlijk veel rijker dan het Duitsch — op bll. 6/7 *en* 88/89 *gaf ik hiervan enkele aanwijzingen, die tegelijk duidelijk maken hoe daardoor de moeilijkheid der vertaling vergroot; van dezen grooten rijkdom hier nog meer voorbeelden te geven ware gemakkelijk — maar doordat wij in het zuiver wijsgeerige nimmer hebben uitgeblonken, en onze eenige groote filozoof,* Spinoza, *in het latijn heeft geschreven, is onze taalschat te vergelijken bij edele doch ongeslepene diamanten. Wij hebben met onzen taalschat niet genoeg gewoekerd, en onze woorden niet, als in het Duitsch, door het aanhechten van voor- en achtervoegsels voor het gebruik vermenigvuldigd. Zoo hebben wij wel paronymen voor* Musik *maar niet voor* Musiker, *wel voor* Kunst *maar niet voor* künstlerisch (*naast* künstlich), *wel voor* Ton *maar niet voor* tonlich, (er)tönen, *wel voor* klingen *maar niet voor* erklingen, *wel voor* Gestalt *maar niet voor* gestalten, Gestaltung, *wel voor* Bild *maar niet voor* Gebilde, Vorbild, vorbilden, bildlich,

Formengebilde, Formengestaltung, *wel voor* Schöpfer *maar niet voor* schöpferisch; *wel voor* Einheit, *maar niet voor* einheitlich, Einzelheit, vereinzelt, *wel voor* Geist, *maar niet voor* geistig, begeistert, *wel voor* bedeuten, Bedeutung *maar niet voor* Bedeutsamkeit, Deutbarkeit, Deutelei, *wel voor* steigen *maar niet voor* gesteigert, *wel voor* Gesetz *maar niet voor* Gesetzmäszigkeit (*naast* Gesetzlichkeit), *wel voor* Begriff *maar niet voor* begrifflich, begriffliche Bestimmungen, begriffliche Bestimmtheit, Entäusserung, Ergründung (*naast* Erforschung), physikalisch (*naast* physisch), hiesig, Abschlusz (*naast* Schlusz), Rückschlusz, Gewöhnung (*naast* Gewohnheit), beeinflussen, fluthen (*naast* fliessen), nachträglich (*als adjektief*), nachweisen *naast* zeigen. *Het spreekt van zelf dat ik niet geschroomd heb, waar voor zulk een afgeleiden duitschen vorm een gangbaar zoogenaamd bastaardwoord bestaat, dit te gebruiken. Zonder eenige bedenking heb ik voor* Erfolg sukces, *voor* Ueberlegenheit superioriteit, *voor* Vorbild origineel, *voor* Anregung inspiratie, impulzie, suggestie, *voor* Aufregung extaze, *voor* Vorgang procédé, *voor* Erfindung inventie, *voor* Aneignung assimilatie, *voor* schweifen flaneeren, *voor* gelegentlich (*als adjectief*) okkasioneel *gebruikt enz. enz. Wij behoeven ons als Nederlanders voor deze leemten in onze taal niet te schamen: de tegenovergestelde voorbeelden van hollandschen rijkdom bij duitsche armoede zijn veel talrijker, hetgeen aan te wijzen echter, hoe aantrekkelijk ook, niet op deze plaats behoort.*

Dit wat het materiaal betreft waarmede gewerkt moest worden; voorzeker, wie hiervan kennis, en in aanmerking neemt dat bijna al de vermelde duitsche woorden schier op elke bladzijde van dit geschrift opnieuw voorkomen, die zou haast geneigd zijn de overbrenging van een duitsch wijsgeerig geschrift in het Hollandsch — of eenige andere taal — voor onmogelijk *te houden.*

Toch heb ik mij door deze moeilijkheden niet laten afschrikken mijne taak drieledig idealistisch op te vatten: ten eerste het oorspronkelijke geheel *getrouw en volledig weer*

te geven, en niet « zoo getrouw mogelijk », eene uitdrukking waarachter de onmacht of de gemakzucht zich maar al te dikwerf verschuilen; ten tweede, waar het oorspronkelijke ook zelfs voor een Duitscher niet overal eene aangename lektuur mag geacht worden, een aangenaam leesbaar Hollandsch en vooral ook een zoodanig te leveren hetwelk men zijn vreemden oorsprong niet aanziet; in de derde plaats heb ik mij toegelegd op het schrijven van een ***volkomen zuiver*** *Hollandsch, een moment waarop naar mijne meening het gewicht aan het opkomend geslacht niet dikwijls en herhaaldelijk genoeg op het hart kan gedrukt worden. Bij veel dat ons op het einde dezer eeuw ontsiert toch, is onze schoone taal het beste dat wij hebben; met onze bloeiende letterkunde het eenig kleinood om hetwelk het de moeite waard is een onafhankelijk nederlandsch volk uit te maken. Ik heb hiermede alleen willen zeggen hoe hoog ik de drie idealen gehouden heb, welke ik bij het overbrengen van dit werkje mij voor oogen heb gesteld, geenszins de verwachting uitgedrukt die, niettegenstaande de uiterste zorg, bereikt te hebben. Inzonderheid vrees ik in het derde opzicht te kort te zijn geschoten; dikwerf heb ik in het begin gesproken van* produkt, produceeren, *waar* voortbrengsel, voortbrengen, *van* theorie *waar* bespiegeling, *van* abstrakt *waar* afgetrokken, *van* absoluut *waar* volstrekt, *van* enthoeziasme *waar* geestdrift, geestvervoering *het denkbeeld even goed zouden hebben uitgedrukt. Dat ik niet overal* aesthetika *door* schoonheidsleer *en* komponist *door* toonzetter *heb weergegeven, is afwisselingshalve geschied. Voor het gebruik van de uitheemsche woorden bedoeld op de vorige bladzijde, die meer bepaaldelijk leemten van ons Hollandsch tegenover het Duitsch vertegenwoordigen, behoef ik mij evenmin te verontschuldigen als voor dat van* kategorie, aesthetisch, fantazeeren, architektoniek, subjekt *en* subjektief, objekt *en* objektief, sekundair, moment, specifiek, individueel *enz., welke* ***alle*** *Germaansche talen missen, en met de van de Romanen verkregen beschaving en denk-*

beelden, van dezen hebben moeten overnemen. Wie mij om het gebruik van zulke woorden zou willen hardvallen, zou mij doen denken aan zekeren redakteur van een klein Haagsch bladadje, die een vriend van mij uitnoodigde de kunstverslagen voor zijne koerant te schrijven, maar daarbij tevens den eisch stelde dat de verslagen zóó moesten zijn ingericht, dat de bakers, de schoenpoetsers, de straatvegers en de schoonmaaksters, die op zulke koerantjes geabonneerd zijn, ze konden lezen zonder op voor hen vreemde woorden te stuiten. Dat die eisch onmogelijk te vervullen, en, voor het overige, aangezien de genoemde nuttige burgeressen en burgers in kunstverslagen in het algemeen geen belang hoegenaamd stellen, die rubriek in zijn koerantje eigenlijk geheel overbodig was, spreekt van zelf.

Wat het verwijt betreft van het gebruik van Germanismen, aan hetwelk niemand die uit het Duitsch vertaalt kan ontkomen, wie mij daarvan zou willen betichten zal wel doen mijn text met den oorspronkelijken te vergelijken; hij zal dan misschien bespeuren dat wat hij een Germanisme meent te zijn aan redenen van duidelijkheid of afwisseling, en in ieder geval niet aan onnadenkendheid of onmachtig kleven aan den text te wijten is. Mijne getrouwheid is bijna volstrekt geweest; de eenige uitzondering daarop is die besproken in de noot op bll. 6 *en* 7, *en verder nog de weglating van hoogstens vijf of zes, op verschillende plaatsen verspreide regels, waarin personen genoemd worden, over wie zelfs in Duitschland het laatste spoor van belangstelling sinds lang is afgestorven. Alleen heb ik des auteurs vierde hoofdstuk in tweeën gesplitst en, van zijn vijfde mijn zesde makend, van de eerste, kleinste helft een nieuw vierde hoofdstuk geschapen, omdat naar mijne meening het daarin voorkomende, wegens de hemelsbreed verschillende verhouding waarin de toonzetter en de uitvoerder, in vergelijking met den toehoorder, tegenover de muzijk staan, eene afzonderlijke behandeling vereischte. Aan den text is daardoor echter geen woord veranderd.*

Eenige andere wijzigingen die ik in de inrichting van het oorspronkelijke heb aangebracht zullen, naar ik hoop, zoovele verbeteringen blijken: eerstelijk het herhalen van het opschrift der hoofdstukken boven iedere bladzijde, ten tweede het gebruik van vette letters voor die gedeelten welke ik meende dat bijzonder in het oog behoorden te vallen, en ten derde het opnemen met kleine letters in den text-zelf van de soms zeer uitgebreide aanteekeningen des auteurs, teneinde het overzicht van het geheel te vereenvoudigen. Dit punt brengt mij van zelf op mijne eigene zeer talrijke aanteekeningen en toelichtingen.

Mijn vriend Kritax *was, toen ik hem mijn plan mededeelde dit geschrift voor het Nederlandsch publiek te bewerken, van het lachen niet tot bedaren te brengen. Hij vroeg mij of ik soms leeraar aan de eene of andere instelling voor muzijkonderwijs was, aan welke hoedanigheid alleen ik aanspraak kon ontleenen om met een dergelijk werk voor het publiek te verschijnen, en tegelijk in mijne leerlingen daarvoor een gemakkelijk* débouché *te scheppen; toen ik dit bedremmeld moest ontkennen, vroeg hij of ik mij dacht aan te gorden om naar het* exequatur *van den een of anderen gezagsman te dingen, die zou willen verklaren dat het navolgend werk* «onmisbaar» *of ten minste* «bijzonder geschikt» *is* voor degenen die zich voorbereiden voor de examens der «Ned. Filharmonische Vereeniging» *of van eenige andere* «Vereeniging», *zonder welk* exequatur, *zeide hij, tegenwoordig niets op muzikaal-didaktisch gebied in het licht kan worden gezonden, op straffe van door niemand gekocht te worden. Toen ik te kennen gaf het liever zonder zulk een muzikalen weesvader te willen stellen, en dat een geschrift waarvan in Duitschland reeds acht sterke oplagen zijn verschenen in ons land ook zoo wel kans van slagen had, meende hij mij te verslaan met den gebruikelijken dooddoener dat, wie ontwikkeld genoeg zijn daarin belang te stellen — aan het hoofd van welke aesthetisch-letterkundige keurbende hij in gedachten zich-zelf ziet staan — het ook wel in het oorspronkelijke kunnen genieten. Op mijne vraag*

of hij het dan gelezen ***had***, *moest hij evenwel ontkennend antwoorden; de man is aan eene koerant, koopt nimmer boeken, en doorbladert alleen de present-exemplaren die aan de redaktie, op hoop van eene gunstige beoordeeling, worden ingezonden. Ik heb mij door die bedenkingen niet laten weerhouden, daar ik van meening ben dat, waar aan den eenen kant door de razende konkurrentie van kunstinstellingen van allerlei allooi het publiek zoowel des zomers als des winters tot walgens toe met muzijk wordt verzadigd, terwijl er voor zijne opvoeding tot eene gezonde kunstopvatting in ons land nimmer iets is gedaan, de kring van beschaafden die daartoe willen geraken zich op den duur in omvang uitbreidt, en zelfs zeer velen er niet afkeerig van zijn onzer schoone maar raadselachtige kunst met het ontleedmes der wijsbegeerte te lijf te gaan. Heeft die behoefte echter wortel geschoten ook in nederiger lagen der maatschappij dan de* upper hundred *die bij ons vertegenwoordigen de* upper thousand *van de groote naburige rijken, en daar een voldoend publiek opleveren voor het genieten van een wijsgeerig werk in zijn oorspronkelijken, dorren vorm, dan is meteen het geven van noten en aanteekeningen gerechtvaardigd als waarvan ik mijne bewerking heb voorzien, en die haar tot de helft grooteren omvang dan het oorspronkelijke hebben doen uitdijen. Eenmaal de behoefte aan aanteekeningen erkend, moest de grens van haren omvang getrokken worden in verband met dien van het publiek dat de bewerker zich voorstelde te zullen vinden. En hoe uitgebreider hij zich dat dacht, hoe lager deszelfs muzikale en algemeen letterkundige ontwikkeling aangeslagen, maar hoe minder dan ook tevens aan het verwijt van* Kritax *c. s. scheen ontkomen te kunnen worden van het maken van een onnoodig en ongevraagd vertoon van belezenheid, en van het opdisschen van geleerdheid uit de tweede hand. Ik zal mij die verwijten kalm laten aanleunen, in de hoop van mijne zijde naar mijne krachten te hebben bijgedragen een beroemd en geleerd geschrift, zonder aan zijne degelijkheid en voornaamheid afbreuk te*

doen, onder het beschaafd Nederlandsch publiek te popularizeeren. Zelfs vlei ik mij ook eenige aantrekkelijkheid te hebben verkregen voor de uitgezochte mannen, die het oorspronkelijke even goed als ik zouden kunnen genieten ... wanneer zij maar wilden. Aan den anderen kant vrees ik met mijne aanteekeningen, hoe talrijk ook, eer te karig dan te mild te zijn geweest; zonder ooit zoover te willen gaan als sommige muzikale schoolmannen, die in hunne kompilaties niet den naam J. S. Bach *kunnen ontmoeten, zonder aan den voet der bladzijde aan te teekenen: «beroemd toonkunstenaar, geboren* 1685» *enz., ducht ik toch, door mannen als* Grillparzer, Gervinus, G. H. Lewes *enz. bekend te onderstellen, mijn publiek te hebben overschat.*

Wat mijne uitweidingen aangaat, ofschoon ze steeds aanknoopen aan dezulke van mijn auteur, wil ik gaarne erkennen, door mij van het eene tot een ander onderwerp en van daar tot nog een ander te laten meeslepen — dat ten slotte met het behandelde punt in een nog slechts verwijderd verband staat — schijnbaar het verwijt van Kritax *te hebben verdiend, «dat het hier en daar echte* superfoetaties *worden». Toch is dat «laten meeslepen» slechts schijnbaar. Ik heb deze gelegenheid als eene welkome aangegrepen om de synthesen:* de muzijk en de vrouwen, de muzijk en de dichters, de muzijk en de zedelijkheid, Bach en de gelijkzwevende temperatuur, Chopin en de pentatonische toonschaal, *hetzij voor het eerst, hetzij voor de eerste maal in volksmatigen vorm, aan de orde te stellen, en door soms wat meer te zeggen dan wetenschappelijk te verantwoorden is, bespreking en tegenspraak uit te lokken. Aan bijna geen onderwerp dat bij algemeene beschouwingen over muzijk zich aan den geest opdringt is mijne bewerking zoodoende geheel vreemd gebleven.*

Om alles goed uit elkander te houden, en het herhaalde plaatsen van initialen te vermijden, heb ik ten strengste alles wat niet van den schrijver of door hem aangehaald

is, tusschen vierkante haken *geplaatst, en die omgekeerd voor zijn text in het geheel niet gebezigd. Ik heb dat zelfs volgehouden waar ik, hetzij in den hoofd-text, hetzij in des auteurs of mijne eigene met kleiner letter gedrukte aanhalingen van andere schrijvers — welke laatste natuurlijk reeds bij begin en einde van zulke haken zijn voorzien — een enkel woord ter verduidelijking tusschenvoegde, en hoop zoodoende alle mogelijkheid van misverstand te hebben voorkomen. Ik verzoek den lezer ook hierop speciaal te letten bl.* 92 *en* 93. *Draag ik hierdoor de verantwoordelijkheid van alles wat door het tusschen* [ ] *te plaatsen als niet voor rekening van den auteur of de door hem en mij aangehaalde schrijvers aangeduid wordt, ik eisch mij zoodoende tegelijk wat daarin oorbeeldig is als mijn geestelijk eigendom toe.*

Bij de uitbreiding van des schrijvers muzikale diagrammen met de twee op bl. 44 *en* 84 *— dat op bl.* 197 *is van anderen aard — heb ik mij door hetzelfde beginsel als dat bij het geven der aanteekeningen voorzat laten leiden, nl. om niets dat de schrijver heeft willen verduidelijken, voor mijne lezers zonder beteekenis te laten. De ondervinding leert dat negen-en-negentig-honderdsten der lezers de werken niet bezitten om zelf de aanhalingen eens schrijvers op te zoeken, en van het één procent dat ze wel bezit, is wederom negen tienden daartoe te gemakzuchtig. Ik heb daarmede, den spot van* Kritax *trotseerend, die mij honend het Voltairiaansche* le secret d'ennuyer est celui de tout dire *voor de voeten werpt, mijn beginsel doorgevoerd dat ik sta tegenover een burgerlijk, gemakzuchtig en zoowel muzikaal als letterkundig weinig ontwikkeld publiek.*

Ten slotte moet ik tot mijn groot verdriet het punt der spelling te berde brengen, al slaan daardoor negen tienden mijner lezers op de vlucht. Tot voor een dertig jaar mocht men aannemen dat iedereen die schreef ten aanzien van spelvraagstukken bevoegd was; week zijne spelling dus van de gangbare af, dan mocht men het er voor houden dat hij daarvoor zijne goede redenen had, zonder dat hij er het

publiek mede behoefde te vervelen. In dezen tijd van veldwinnende barbaarschheid moet men wel met zijne spelling-eigenaardigheden het publiek lastig vallen, op straffe dat het publiek die eigenaardigheden houde voor onkunde. En daarom maar spoedig even bekend dat ik, de groote voordeelen van eenvormigheid beseffende, en volkomen bewust dat voorname schrijvers als Beets *ter wille daarvan zelfs over hunne keurigheid zijn heengestapt, het handhaven der onafhankelijkheid van onze spelling, en daarmede van onze taal nog hooger schat. Dat de taalgeleerden die de tegenwoordig gebruikelijke spelling hebben vastgesteld door sommige groote auteurs als* Potgieter, Busken Huet *en* Bosboom-Toussaint *tot hun dood toe* niet *zijn nagevolgd, vindt zijn grond hierin, dat genen* niet *tegelijk met taalgeleerden ook groote schrijvers waren, zooals* Luther *en* Shakespeare, *of het gezag hadden der* Académie *in Frankrijk. Toch, al bejammer ik het ten hoogste dat, waar de tegenwoordige taalwetgevers* tabula rasa *hadden, zij boven het behouden en onderstrepen van onze spel-eigenaardigheden, als vertegenwoordigd door het dietsche* magt, regt, gebragt, *de voorkeur hebben gegeven aan het mofsche* macht, recht, gebracht, *en daardoor eene belangrijke bijdrage tot onze spel- en daarmede taalkundige onafhankelijkheid voor goed hebben prijsgegeven, ik acht het eene wanhopige poging, zelfs bij wege van protest, die door onze drie genoemde groote auteurs tot hun dood toe gehandhaafde spelling te blijven volgen. Dat vermoffingsproces, reeds door* Bilderdijk *en zijne jongeren begonnen, is daarvoor te veel ingeziekt, en even onherroepelijk als het door den invloed der socialisten feitelijk reeds ingevoerde algemeen en kosteloos onderwijs voor goed de* blom *af heeft geslagen van datgene wat, van de schoolbanken verbannen, nog* onder het volk *als eigenaardig-dietsche uitspraak, woordvorming en woordendraai was blijven leven — onder dat volk, dat ons thans op straat met zijne mofsche «mooie* bloemen» *ergert, morgen misschien op* «schoone bloemen» *vergast — evenmin zal ooit*

meer op «Neerlands dierbren grond» ligt, levis, *van* licht, lucidus, *onderscheiden, ja zullen wij wellicht onder de leus van het* fin-de-siècle *streven naar «eenvormigheid en gemak vòòr alles» eerlang door* Kollewijn *c. s. op* hij licht *voor* jacet *getrakteerd worden. Maar nog niet verloren acht ik de kans tot herstel in onze talrijke z.g. uitheemsche woorden van onze zoo door-en-door eigenaardig-hollandsche* z *in plaats van de hoog-duitsche* s (= z), *onze* k *voor de latijnsche* c (= k), *onze f voor de grieksche* φ, *en, door het gebruik van die letters in* kauzaal, geïzoleerd, subjekt, fyzisch, fyziologisch, fantazeeren, filozoof *die woorden als voor onzen taalschat onmisbare* **Nederlanders** *te naturalizeeren. Voor het overige bestaat er geene enkele reden, omdat de grieksche woorden indertijd — voor de Herleving — door latijnsche tusschenkomst en in latijnsch gewaad tot ons zijn gekomen, nu voor altijd dat vreemde lappenpak te behouden dan de zucht tot aansluiting aan onze duitsche naburen op het eenige gebied waarop, naar mijne meening, die aansluiting met alle kracht moet worden tegengegaan. Evenmin kunnen wij ons vereenigen met de filisterachtige schrijfwijze* muziek. *Te dezen aanzien zijn wij het nog altijd eens met den Hoogleeraar* Brill, *waar deze op bl.* 26 *van zijne «Nederlandsche Spraakleer» — derde uitgave,* 1860 — *leert: «De uitgang* ij *in vreemde woorden ontstond uit den Latijnschen uitgang* ia, *wanneer in den Nederduitschen vorm des woords* de uitgang den klemtoon tot zich trok: [kopij,] melodij, harmonij, poëzij, (*terwijl het niettemin vrij staat de* ij *als* ie *uit te spreken [zooals de navolgers van* De Vries *en* Te Winkel *zonder schroom doen in* bijzonder, *waar hen die ij-spelling niet hindert.*] *Eveneens schrijve men steeds* katholijk, fabrijk, muzijk, kronijk, *al verkiest men hier de* ij *als* ie *uit te spreken; maar* adjektief, substantief, *daar in deze woorden de klemtoon niet op den uitgang rust.» Nog minder kon mij het malle* «samen» (*waarom ook niet* sestig, seventig?) *uit de pen. « Voor eene vokaal aan den aanvang eens woords*

of eener syllabe kent ons dialekt over het algemeen geen scherpen sisklank» (Brill, *l. c. bl.* 36.) *Zulke grappen moet ik overlaten aan wie onder het* Vriesche *taalbewind zijn geboren. Verder beschouw ik* zelf *als een onverbuigbaar emfathisch aanhangsel, steeds met het hoofdwoord door een streepje te verbinden, schoon ik die goede schrijfwijze niet overal volgehouden heb; ook was ik niet altijd konzekwent in mijne spelling van* choor, orchest *en* vrolijk. *Ik acht de hier aangegevene de beste; de tweeërlei schrijfwijze van* muzijk-koor *en* kerk-choor *willekeurig.*

Wat mijne interpunktie betreft, met Hildebrand (Narede op de eerste uitgave van de C.-O.) *twijfel ik niet of men zal vinden «dat er veel te weinig komma's in dit boek staan», en ik zou evenals hij kunnen aanbieden eene geheele bladzijde met die teekens op het slot bij te voegen. Maar ik wil tevens reden geven van die karigheid, en daarom verklaren dat ik vooreerst heb gewenscht te reageeren tegen de bijzonder gemakkelijke interpunktiekunst van dezen tijd, die van het beginsel schijnt uit te gaan: hoe meer komma's, hoe beter interpunktie. Ten tweede geloof ik dat het eindelijk ook voor ons tijd wordt om op het voetspoor der Franschen den betrekkelijken bijzin alleen dan door een komma te doen voorafgaan en volgen, wanneer hij omschrijvend* (explicatif), *niet wanneer hij essentieel* (déterminatif) *is, m. a. w. komma's alleen dan te plaatsen, wanneer bij weglating van den bijzin de zin der gedachten dezelfde blijft. Men vergunne mij algemeen bekende voorbeelden te geven. Zoo Ez. XVIII,* 20: De ziel die zondigt zal sterven; *Ps. XLI,* 10: De man die mijn brood at heeft de verzenen tegen mij verheven; *maar daarentegen Matth. XXVI,* 25: En Judas, die hem verried, antwoordde: *enz.*

Ik haal mij geen oogenblik in het hoofd met deze opmerkingen omtrent spelling en interpunktie eenigen anderen indruk te maken, dan door de liberalisten, die ons ook op taalkundig gebied den door hunne meesters de socialisten gedroomden nacht van barbaarschheid helpen toebereiden,

bij welken de «duisternis der Middeleeuwen» heldere dag zal schijnen, te worden uitgelachen. Maar juist dit acht ik geen kleinen roem, en daarbij voor ieder man van smaak een woord van protest *van tijd tot tijd plicht.*

Zijn laatsten troef speelt Kritax *tegen mij uit. Hij die als nieuwskramer iederen avond een nieuw haftenleven —* ephemeri vitam *— ik heb de uitdrukking van* C. van Nievelt *en* Swammerdam *— begint, om den volgenden middag telkens op nieuw den dood der vergetelheid te sterven, hij die met het* loisir *ook de gewoonte heeft verloren om degelijke werken van blijvende waarde te lezen, en voor wien dus het heden verschenen prul veel belangrijker is dan dat van gisteren, maar in belangwekkendheid nog ver wordt overtroffen door het prul van morgen, hij vindt het denkbeeld recht kluchtig, dat ik mij heb voorgesteld dat iemand nog heden de hand zou uitsteken naar een —* niet-bellettristisch *— geschrift van* 1854. *Om de onvergankelijkheid van het geschrift van mijn auteur, voor zooveel dit tegenover het feit van acht oplagen en vertaling in zeven talen nog noodig is, aan te toonen, geef ik als* «Aanhangsel» *de kritiek van* Eduard von Hartmann, *onder den titel:* Zur Aesthetik der Tonkunst, *opgenomen in de* «Deutsche Rundschau» *van Januarij* 1886, *eene kritiek die geenszins onvoorwaardelijk gunstig is, maar die het ware standpunt van mijn auteur tusschen het aesthetisch formalisme van* Herbart *en het aesthetisch-idealisme van* Hegel, *benevens de eigenaardige verdienste en blijvende waarde van zijn geschrift voldoende in het licht stelt.*

Aan H.H. Uitgevers die mij veroorloofden uit hunne kopij aanhalingen te doen breng ik, voor zooveel noodig, mijn vriendelijksten dank.

's-Gravenhage, 26 *Julij* 1892.

D. K.

VOORREDE VAN DEN AUTEUR VOOR DE ACHTSTE UITGAVE

Deze achtste uitgave van dit voor het eerst in 1854 verschenen geschrift onderscheidt zich van de zevende slechts door eenige onbeduidende verbeteringen. Ook van omwerken heb ik, eenige kleine onbelangrijke veranderingen uitgenomen, mij onthouden. Veel zou ik thans misschien anders zeggen, meer uitéénzetten, met meer voorbehoud, gedekter voorstellen; wien bevalt een werk nog geheel, wanneer hij het na jaren weder herleest? Maar men weet ook hoe licht met vijlen en polijsten meer bedorven dan verbeterd wordt."

Had ik lust te dezer plaatse te polemizeeren en op alle kritieken te antwoorden, die mijn geschrift heeft in het leven geroepen, dan zou dit boekje tot een schrikbarend dik boekdeel aangroeien. Mijne over-

tuigingen zijn dezelfde gebleven, evenzoo de pozitiën der steil tegenover elkander staande muzikale partijen van dezen tijd. De lezer zal mij dan ook wel vergunnen eenige opmerkingen te herhalen, welke ik aan den derden druk heb doen voorafgaan.

Ik gevoel zeer levendig de gebreken dezer verhandeling. Desniettemin heeft het boven verwachting gunstige onthaal der vorige uitgaven, en de mij ten hoogste verheugende belangstelling met welke mannen van beteekenis op het gebied, zoowel der wijsgeerige als der muzikale wetenschappen, als Vischer, D. Fr. Strauss, Lotze, Lazarus, M. Hauptmann, Ambros, Otto Jahn, Ferd. Hiller, Helmholtz e. a. haar ontvangen hebben, mij overtuigd dat mijne denkbeelden, ondanks hun oorspronkelijk ietwat scherpe en rhapsodische wijze van uiting, in goede aarde gevallen zijn. Eene merkwaardige overeenkomst met deze beschouwingen vond ik, hoogst aangenaam verrast, in de eerst tien jaar geleden, na den dood des dichters, verschenen Kleine Opstellen en Aforismen over Muzijk van Grillparzer. Ik heb mij niet kunnen weerhouden eenige der belangrijkste van deze uitspraken in deze nieuwe uitgave aan te halen; uitvoeriger is dit onderwerp in mijne proeve: «Grillparzer en de Muzijk» («Musikalische Stationen» door Ed. Hanslick, Berlijn 1885, 5e uitg.) behandeld.

Hartstochtelijke tegenstanders hebben mij somwijlen een volslagen strijd tegen al wat gevoel heet toegedicht; toch zal ieder onpartijdig en oplettend lezer gemakkelijk bespeuren, dat ik slechts tegen de valsche vermenging van gevoelsaandoeningen met de wetenschap opkom, en dus strijd tegen die aesthetische dwepers, welke onder het voorgeven van den muzikus te onderrichten, slechts hunne bruisende opiumdroomen uitleggen. Ik deel volkomen de meening, dat de waarde van het schoone steeds in laatste instantie op de onmiddellijke evidentie des gevoels moet rusten. Doch even vast kleef ik de overtuiging aan dat men uit al de gebruikelijke beroepingen op het gevoel geene enkele muzikale wet kan afleiden.

Deze overtuiging vormt de eerste, de negatieve hoofdstelling van deze verhandeling. Zij keert zich ten eerste en voornamelijk tegen de algemeen verbreide meening, dat de muzijk „aandoeningen" moet „weergeven." Ik zie niet in, dat daaruit het totaal gebrek aan gevoel bij de muzijk zou moeten afgeleid worden. De roos geurt, maar haar „inhoud" is toch niet „het weergeven van geur"; het woud verspreidt lommerrijke koelte, maar het „verbeeldt" toch niet het gevoel van lommerrijke koelte. Het is geen ijdel woordenspel, wanneer uitdrukkelijk tegen het begrip „weergeven" te keer gegaan wordt,

want daaruit zijn de grootste dwalingen der muzikale schoonheidsleer ontsprongen. Iets „weergeven” onderstelt altijd de voorstelling van twee verschillende, afzonderlijke zaken, waarvan de eene eerst door eene uitdrukkelijke handeling met de andere in betrekking wordt gebracht. Emanuel Geibel heeft door een gelukkig beeld deze verhouding aanschouwelijker en aangenamer uitgedrukt dan wijsgeerige ontleding het vermocht, en wel in de disticha:

Waarom gelukt het u nooit, toonkunst met woorden te schilderen?
Wijl zij, als rein element, beeld en gedachten versmaadt.
Zelfs het gevoel is slechts een zacht doorschijnend rivierbed,
Waarover zwellend of traag heenrolt haar ruischende stroom.

Wanneer nu dit schoone epigram bovendien onder den nawerkenden indruk van dit geschrift is ontstaan, zooals ik reden heb te vermoeden, dan moet toch mijne het meest door poëetische gemoederen aangevochten beschouwing met ware poëzij tamelijk goed overeen te brengen zijn. [1])

[1]) [Ik zou Prof. Hanslick willen vragen of hij ook niet dit oudere, op zijn geschrift even toepasselijke gedicht van denzelfden Emanuel Geibel kent, als ik ten minste niet, het voor mijne lezers verdietschende, het voor hem onkenbaar maak:

Welk een dolen, welk een knuts'len, Alles door elkander huts'len, Dat noemt onze tijd genie!
Toonkunst wil gedachten brengen, Dichtkunst ijdel kleuren mengen, Schilderkunst maalt poëzij!]

Tegenover deze negatieve hoofdstelling staat de overeenkomstige pozitieve: de schoonheid van een muzijkstuk is specifiek-muzikaal, d. i. zij huist in de toonverbindingen-zelf, zonder betrekking tot eene buiten de muzijk staande orde van denkbeelden. Het goede doel des auteurs was het begrip van schoon in de muzijk als levensvraag onzer kunst en oppersten regel harer schoonheidsleer volledig toe te lichten. Wanneer desniettemin het polemische, ontkennende element bij de ontwikkeling mijner stellingen een overwicht verkrijgt, dan zal men dit, de bijzondere tijdsomstandigheden in aanmerking genomen, naar ik hoop verontschuldigen. Toen ik deze verhandeling schreef, waren de koryfeën der toekomstmuzijk juist het luidst aan het woord, en moesten wel lieden van mijne geloofsbelijdenis tot disputeeren prikkelen. Onder het gereedmaken van de tweede uitgave waren juist Liszt's program-symfoniën er bij gekomen, welke in nog hoogere mate, dan dit tot dusver gelukt was, de zelfstandige beteekenis der muzijk laten varen, en haar den hoorder als bloot „vormdrijvend" middel ingeven. Sinds bezitten wij nu ook Richard Wagner's „Tristan", „Nibelungenring" en zijne leer van de „oneindige melodij", d. w. z. de tot grondbeginsel verhevene vormeloosheid, den gezongen, gestreken en geblazen

opiumroes, voor welks eeredienst zelfs te Bayreuth een afzonderlijke tempel is opgericht.

Men moge het mij ten goede houden wanneer ik met het oog op zulke verschijnsels geen lust had het polemisch gedeelte van mijn geschrift te verkorten of te verzwakken, maar integendeel nog dringender op het eenige en onvergankelijke in de toonkunst, op de muzikale schoonheid bleef wijzen, zooals onze grootste meesters die belichaamden, en echt muzikale geniën daarmede in alle tijden zullen voortgaan.

Meran, 11 September 1891.

ED. H.

INHOUD

HOOFDSTUK VII

HOOFDSTUK VIII





EERSTE HOOFDSTUK

De aesthetika gegrond op het gevoel en de verbeelding



De gangbare beschouwingen op het gebied van de schoonheidsleer der muzijk begaan bijna zonder uitzondering de bedenkelijke fout, dat zij zich niet zoozeer bezig houden met het bestudeeren van datgene wat in de muzijk s c h o o n is, als wel met het schetsen van hare uitwerkingen op onze v e r b e e l d i n g. Deze beschouwingen komen volmaakt overeen met het standpunt van die oudere aesthetika's, welke het schoone alleen in betrekking tot de daardoor opgewekte aandoeningen beschouwden, en, zooals bekend is, ook de wijsbegeerte van h e t s c h o o n e als eene dochter van het gevoel (αἴσθησις) ten doop hielden.

Op zichzelf onwijsgeerig, verkrijgt zulk eene aesthetika bij hare toepassing op de meest etheerische van alle kunsten botweg iets sentimenteels, dat, hoe heerlijk ook voor „gevoelige menschen", den leergierige bedroefd weinig opheldering geeft. Wie over het wezen der toonkunst inlichting zoekt, die wenscht juist het donkere gebied der verbeelding te verlaten, en niet, zooals in de meeste handboeken geschiedt, voortdurend daarnaar verwezen te worden.

De drang naar het zoo objektief mogelijk opvatten van de dingen, de werkelijkheidsdorst, die in onzen tijd op alle gebieden der wetenschap is doorgedrongen, moet zich noodzakelijkerwijs ook tot de bestudeering van het begrip van schoon uitstrekken. Dit nu zal alleen dan kunnen gelukken, wanneer men eene methode vaarwel zegt, welke, de verbeelding tot uitgangspunt nemende, na een poëetisch flaneeren om den ganschen omtrek van het onderwerp heen, tot diezelfde verbeelding terugkeert. De wetenschappelijke vaststelling van dat begrip zal, wanneer zij niet geheel en al hersenschimmig zijn wil, ten minste in zoover van de methode, welke wij bij de exakte wetenschappen bezigen, moeten gebruik maken, dat zij beproeft de dingen-zelf aan het lijf te komen, en na te gaan wat in dezelve, losgemaakt van de wisselende indrukken der waarnemers, het reëel e, het objektieve is.

De poëzij en de beeldende kunsten zijn in het onderzoek en de vaststelling van hare aesthetische wetten de zusterkunst muzijk ver vooruit. Hare geleerden hebben voor het meerendeel de dwaling afgezworen,

alsof de schoonheidsleer van eene bepaalde kunst door het eenvoudig aanleggen van den maatstaf van een algemeen en abstrakt begrip van schoonheid — dat zich toch bij iedere kunst tot eene reeks van nieuwe verschillen differentiëert — zou kunnen worden vastgesteld. De leer van hare slaafsche afhankelijkheid van het abstrakte begrip eener algemeene aesthetika wijkt meer en meer voor de overtuiging, dat de schoonheidswetten van iedere kunst op hare eigene technische begripsbepalingen moeten gegrond worden. Het afleiden van theoriën uit vooraf en willekeurig gestelde algemeene beginselen — [de deduktieve methode] — maakt steeds meer plaats voor die, welke ons leert dat de schoonheidsleer van elke kunst van binnen naar buiten geput moet worden uit de eigenaardigheden van haar materiaal en van hare technische middelen [de induktieve methode].

R. Schumann heeft veel kwaad gesticht met zijne stelling: (I, 43 der «Gesammelte Schriften»). «De schoonheidsleer der eene kunst is die der andere, slechts het materiaal is verschillend.»

Geheel anders oordeelt Grillparzer en treft het wit met de volgende uitspraak (IX, 142 der «Sämmtliche Werke»): «De slechtste dienst, dien men in Duitschland den kunsten zou kunnen bewijzen, zou zijn ze altegader onder den naam «de kunst» zamen te vatten. Hoeveel aanrakingspunten zij met elkander ook mogen hebben, oneindig verschillend blijven zij in de middelen, ja in de grondvoorwaarden van hare uitoefening.

Wanneer men het grondverschil tusschen de toon- en de dichtkunst treffend zou willen kenschetsen, zou men hierop de aandacht moeten vestigen, dat de werking der muzijk

met zinnelijke indrukken begint, vervolgens de verbeelding prikkelt, en hoogstens in laatste instantie het verstand bereikt, terwijl de dichtkunst eerst tot het verstand spreekt, alleen door hetzelve op de verbeelding werkt, en als uitersten trap van volkomenheid of verlaging eerst het zinnelijke laat deelnemen. Den geheel tegenovergestelden weg dus: hier het verstandelijke verzinnelijkt, dààr het zinnelijke verstandelijk wordend, beiden door tusschenkomst der verbeelding.

Zoo plegen dan de aesthetika's der sprekende en der beeldende kunsten, en hare praktische uitloopers, de kunstrecensies, den regel vast te houden dat bij aesthetische vraagstukken in de eerste plaats het schoone objekt, en niet het gewaarwordende subjekt, moet worden onderzocht.

De toonkunst alleen schijnt dit pozitieve standpunt nog altijd niet te kunnen veroveren. Streng worden hare theoretisch-grammatische regels van hare aesthetische vraagstukken afgescheiden gehouden, en zoo nuchter-verstandig als de eerste worden gesteld, zoo lyrisch-sentimenteel worden de laatste opgevat. Zich scherp en duidelijk tegenover haren inhoud als eene zelfstandige kategorie van schoon te plaatsen, was tot nog toe voor de muzikale aesthetika eene onbereikbare inspanning. In stede daarvan blijft in haar het ouderwetsche „gevoel" op klaarlichten dag voortspoken. Het muzikaal-schoone wordt maar steeds door van den kant van zijn subjektieven indruk bekeken, en in boeken, recensies en gesprekken dagelijks geleeraard, dat het gevoel de eenige aesthetische grondslag der toonkunst is, en het gevoel-alléén het recht heeft de grenzen van het oordeel over haar af te palen.

De muzijk — zoo wordt ons geleerd — kan niet door begrippen het verstand bezighouden, zooals de dichtkunst; evenmin door zichtbare vormen het oog, zooals de beeldende kunsten: derhalve moet zij tot taak hebben, op de verbeelding des menschen te werken. „De muzijk is eene zaak des gevoels". Waarin de zamenhang van de muzijk met het gevoel, van bepaalde muzijkstukken met een bepaald gevoel zou moeten bestaan, volgens welke natuurwetten hij zou moeten werken, volgens welke artistieke wetten hij zou ontstaan, daarover laat de gangbare muzikale schoonheidsleer ons juist in het duister.

Eerst wanneer men het oog een weinig aan die duisternis heeft gewend, komt men tot de ontdekking, dat in de heerschende muzikale beschouwing „de verbeelding" eene dubbele rol speelt.

In de eerste plaats wordt als doel en bestemming der muzijk voorop gezet, dat zij ons schoone aandoeningen voor de verbeelding moet tooveren.

In de tweede plaats beweert men dat de inhoud van de werken der toonkunst bestaat uit diezelfde aandoeningen, als produkten dier verbeelding.

De eene stelling is even valsch als de andere.

De wederlegging van de eerste, den meesten muzikalen handboeken tot inleiding dienende stelling zal ons het minst lang ophouden. Het schoone heeft nu eenmaal geen doel, want het is bloote vorm, die, wel is waar, al naarmate den inhoud waarmede hij gevuld is, tot de meest verschillende doeleinden kan worden gebezigd, doch zelf geen ander doel heeft dan zichzelf.

Omdat uit de beschouwing van het schoone aangename gewaarwordingen voor den beschouwer voortspruiten, daarom gaat het begrip van schoon als zoodanig nog niet in die gewaarwordingen op. Ik kan wel den beschouwer iets schoons voor oogen stellen met het bepaalde doel dat hij er behagen in scheppe, maar dit doel heeft met de schoonheid van het voor oogen gestelde zelf niets te maken. Het schoone is en blijft schoon, ook wanneer het geene aandoeningen opwekt, ja wanneer het noch gezien, noch bezien wordt. Het is wel is waar alléén schoon voor het aangename gevoel van een aanschouwend subjekt, maar niet door dat subjekt.

Van een doel kan dus in dezen zin ook bij de muzijk niet gesproken worden, en het feit, dat deze kunst in een levendigen zamenhang met onze verbeelding staat, rechtvaardigt in geenen deele de bewering, dat in dien zamenhang hare aesthetische beteekenis zou liggen. [1])

---

[1]) [Daar het Hollandsch zich verheugt in het bezit van de woorden „aandoeningen" en „verbeelding", welke de Duitsche taal mist — want ons begrip „verbeelding", zoo nauw verwant met „denkbeeld", is noch met „fantazij" identisch, noch wordt door het Duitsche „Einbildung" gedekt, — en die meer dan opwegen tegen ons onvermogen om het woord „gevoel" in het meervoud te gebruiken, acht ik mij ontheven van de moeite, den auteur een paar bladzijden lang te volgen in zijne uiteenzetting van het onderscheid en den zamenhang van de begrippen „Empfindungen" en „Gefühle", van de „uitwendige" en de „inwendige" gewaarwordingen van de Hegeliaansche school, van den „pathos" der Grieken en de „passio" der Neolatinisten, van den zamenhang en de verwarring der begrippen „gewaarwording", „gevoel", „stemming" (de chronische), „emotie" (Affekt: de akute vorm),

Doch volgen wij die „gevoels-aesthetici" een oogenblik in hunne beschouwingen: wij vernemen dan van hen, dat de muzijk bij ons „aandoeningen" moet op wekken, dat zij ons beurtelings moet vervullen met Godsgevoel, met liefde, met vreugde, met weëmoed.

Maar dat is niet de opgave van deze, noch van eenige kunst ter wereld. De kunst heeft in de eerste plaats tot taak het schoone voort te brengen. Het orgaan, waarmede het schoone wordt opgenomen, is niet de verbeelding — [*imaginatio*] — doch de fantazij, als funktie van het zuivere aanschouwen.

Merkwaardig is het hoe de muzici en de oudere aesthetici steeds met de tegenstelling van „verstand" en „verbeelding" sollen, alsof niet het juiste begrip tusschen dit zoogenaamd dilemma in lag. Uit de fantazij des kunstenaars treedt het muzijkstuk voor de fantazij des hoorders te voorschijn. Wel is de fantazij tegenover het schoone niet een bloot aanschouwen, maar een aanschouwen met verstand, d. w. z. voorstellen en oordeelen, het laatste natuurlijk met zulk eene snelheid, dat de afzonderlijke funktiën niet tot ons bewustzijn komen, en de begoocheling ontstaat, dat onmiddellijk geschiedt, dat wat in werkelijkheid van allerlei opeenvolgende funktiën van den geest afhankelijk is. Het woord „aanschouwing", sedert lang van de gezichtsvoorstel-

„verbeelding" enz., en waartoe deze verplicht was door de omstandigheid, deels dat „Empfindung" en „Gefühl" in het dagelijksch leven door elkander voor „gevoel", *sentiment*, worden gebezigd, deels dat „Empfindung" ook het begrip „gewaarwording", „Gefühl" ook het begrip „verbeelding" beteekent.]

lingen op alle zintuigelijke verschijningen toegepast, past bovendien treffend juist voor het aandachtige hooren, hetwelk immers in het achtereenvolgende beschouwen der toonvormen bestaat. Doch de fantazij blijft bij dat aanschouwen niet staan; ofschoon geboren uit zinnelijke indrukken, prikkelt zij tegelijkertijd, en met bliksemsnelheid, de funktiën des verstands en der verbeelding tot werkzaamheid. Maar voor de grondopvatting van het schoone blijven dit grensgebieden.

In zuivere aanschouwing geniet de hoorder het uitgevoerde muzijkstuk, elke stoffelijke overweging moet hem vreemd zijn. En zulk eene is het streven, aandoeningen in zich te laten opwekken. Eene uitsluitende inwerking van het schoone op het verstand fungeert logisch in stede van aesthetisch, eene overwegende werking op de verbeelding is nog bedenkelijker: zij is eenvoudig pathologisch.

Dat alles, door de algemeene schoonheidsleer reeds lang te berde gebracht, geldt in dezelfde mate van alle kunsten. Behandelt men dus de muzijk als kunst, dan moet men de fantazij, en niet de verbeelding, als haar aesthetisch forum erkennen. Wij vinden het raadzaam van de muzijk als kunst te spreken, dewijl bij den geweldigen nadruk, welke onophoudelijk gelegd wordt op de van de muzijk verlangde breideling der menschelijke hartstochten, men werkelijk soms niet weet of volgens die aesthetici de toonkunst als politiemaatregel, als opvoedings-, dan wel als geneesmiddel moet opgevat worden.

De muzici begaan echter niet zoozeer de fout,

dat zij alle kunsten zonder onderscheid ten behoeve van de verbeelding willen opeischen, als wel dat zij daarin het specifiek-eigenaardige van de toonkunst zoeken. Dat, wat de muzijk van de overige kunsten onderscheidt, is, volgens hen, juist haar vermogen en haar streven om willekeurige denkbeelden bij den hoorder op te wekken.

Zoo min echter als wij deze uitwerking voor de taak der kunsten in het algemeen konden houden, evenmin kunnen wij daarin het specifiek karakter der muzijk erkennen. Want, toegegeven dat de fantazij het eigenlijke orgaan van het schoone is, valt in geene kunst eene sekundaire werking op de verbeelding te miskennen. Brengt eene historische schilderij ons niet somtijds in eene vervoering, alsof wij het voorgestelde medeleefden? Stemmen ons niet Rafaëls Madonna's tot Godsgevoel, Poussins landschappen tot smachtend verlangen naar reizen? Blijft soms het zien van den Straatsburger Munster zonder werking op ons gemoed? Het antwoord kan niet twijfelachtig zijn. Het geldt evenzeer van de poëzij, ja van menige niet-aesthetische handeling, b.v. godsdienstige stichting, welsprekendheid, enz.

Alzoo moetende toegeven dat de overige kunsten evenzeer sterk genoeg op de verbeelding werken, zou het voorgegevene principieele onderscheid van dezelve met de muzijk dus op een meer of een minder van deze uitwerking gegrond moeten worden. Geheel onwetenschappelijk op zich-zelf, zou bij dezen uitweg toch wel aan een ieder zelf behooren te worden overgelaten te beslissen, of hij sterker en dieper wordt aangedaan bij eene symfonie van

Mozart dan door een treurspel van Shakespeare, bij een gedicht van Uhland dan bij een Rondo van Hummel. Wil men daarentegen zeggen, dat de muzijk onmiddelbaar op de verbeelding werkt, de andere kunsten daarentegen eerst door gedachten-associatie, dan dwaalt men slechts met andere woorden, dewijl, zooals wij gezien hebben, de verbeelding ook door het muzikaalschoone eerst in de tweede plaats wordt geäffekteerd, onmiddelbaar alleen de fantazij. Tallooze malen wordt in muzikale vertoogen de overeenkomst aangeroerd, welke ongetwijfeld tusschen de muzijk en de bouwkunst bestaat. Doch is ooit een verstandig bouwmeester in het hoofd gekomen, dat de bouwkunst ten doel zoude hebben op de verbeelding te werken, dan wel dat de door deze opgewekte denkbeelden haren inhoud zouden uitmaken?

Elk waar kunstwerk zal zich in de eene of andere verhouding tot onze verbeelding plaatsen, geen enkel in eene uitsluitende. Men zegt dus in het geheel niets beslissends voor het aesthetisch grondbeginsel der muzijk, wanneer men haar zoo geheel algemeen door hare werking op de verbeelding kenschetst. Evenmin als men b. v. het karakter van den wijn bestudeert door zich een roes te drinken. Het komt op de specifieke wijze aan, hoe zulke gewaarwordingen door muzijk te weeg gebracht worden.

In plaats dan van aan de secundaire en onbepaalde werking van muzikale voortbrengselen op de verbeelding te blijven hangen, is de kwestie in het binnenste der werken te dringen, en de specifieke kracht van hun indruk uit de wetten van hun eigen organisme

te verklaren. Een schilder of eén poëet maakt zich niet licht meer illuzie een toetssteen van het schoone zijner kunst hierin te hebben gevonden, dat hij gaat onderzoeken welke denkbeelden zijn landschap of zijn drama suggereert; hij zal de dringende macht nasporen, waarom het werk bevalt, en waarom juist op deze en op geene andere wijze. Dat dit onderzoek, zooals wij later zien zullen, in de toonkunst veel moeilijker is dan in de andere kunsten, ja dat het naspeurlijke in haar slechts tot eene bepaalde diepte reikt, geeft haren beoordeelaars nog geenszins het recht verbeeldingsprikkeling en muzikale schoonheid rauwelijk dooreen te mengen, in stede van die gestreng uit elkaêr te houden.

Kan dus in het algemeen de verbeelding niet de grondslag voor aesthetische wetten zijn, ook tegen de gewisheid van het muzikale voelen zijn gegronde bedenkingen in te brengen. Wij bedoelen hier niet alleen de neiging van ons gevoel en van onze verbeelding om zich door texten, opschriften en andere geheel uitwendige gedachten-associaties, vooral bij kerk-, tooneel- en oorlogskompozities, in een bepaald spoor te laten dringen, hetwelk wij ten onrechte geneigd zijn uit het karakter der muzijk-zelf af te leiden.

[Vooral in verband met het gebruik en misbruik dat de komponisten in hunne werken van volksliederen als citaten maken. Zoo schildert ons Litolff terecht in zijne fraaie Ouverture «Robespierre» den val van het Schrikbewind door de Marseillaise in mineur. Zoo was er terecht op het eind van 1890 in Nederland bijna geen militair kapelmeester, die ons niet vergaste op kompozities,

waarvan het «Wilhelmus» in mineur het hoofdthema uitmaakte. Bedenkelijker schijnt het ons wanneer Tschaïkovsky in zijne «Ouverture Solennelle 1812» — die trots «Kroonstad 1891» van de koncertprogramma's niet af is te krijgen —, de Franschen Rusland laat binnenrukken met de Marseillaise in majeur, de Russen terugtrekken met het Russische volkslied in mineur, den brand van Moskou een basso continuo geeft ontleend aan de Marseillaise in mineur, den slag aan de Moskowa schildert door idem fortissimo, assai allegro, afgewisseld door het Russische volkslied in majeur, de overtrekking van de Berezina door het laatste alléén, allegro assai feroce, il più forte possibile. En dan te bedenken dat het Russische volkslied dagteekent van . . . . 1830!]

Maar zelfs afgezien van zulke dwangvoorstellingen is de zamenhang van een muzijkstuk met de daardoor opgewekte gemoedsbeweging geen absoluut-kauzale, maar verandert hij met het wisselend standpunt van onze muzikale ervaringen en indrukken. Wij begrijpen heden dikwijls te nauwernood, hoe onze grootouders die en die toonreeks voor eene passende uitdrukking van die en die aandoening hebben kunnen aanzien. Een voorbeeld hiervan is o. a. de ten eenenmale verschillende wijze waarop de komposities van Mozart, Beethoven en Weber ten tijde harer nieuwheid op de harten der hoorders werkten, en die waarop ze dat nog tegenwoordig doen. Hoevele werken van Mozart verklaarde men in hun tijd voor het hartstochtelijkste, vurigste en stoutste wat op het gebied van muzikale schildering mogelijk scheen. Tegenover de behagelijkheid en de zelfgenoegzame kalmte, welke den symfoniën van Haydn heette te ontstroomen, stelde men de uit-

barstingen van hevigen hartstocht, ernstigen strijd, bittere snijdende smart in Mozarts muzijk.

Vooral van Rochlitz bestaan verscheidene dergelijke voor ons thans zeer wonderbare uitspraken over Mozart's instrumentale kompozities. Dezelfde Rochlitz beteekent het bekoorlijk Menuetto Capriccio in Webers As-dur-sonate als een «onafgebroken doorloopende uitstorting van een hartstochtelijk, hevig aangegrepen gemoed, en toch met bewonderenswaardige vastheid bijeengehouden». [(F. Rochlitz leefde te Leipzig, 1769 † 1842, en schreef o.a. een werk in vier deelen: «Für Freunde der Tonkunst", 3e uitgave 1868.)]

Twintig tot dertig jaar later maakte men dezelfde tegenstelling tusschen Beethoven en Mozart. De plaats van Mozart als vertegenwoordiger van den hevigen, wegslependen hartstocht nam Beethoven in, en Mozart werd op den olympisch-klassieken zetel van Haydn geplaatst.

Dergelijke veranderingen in zijne beschouwingswijze bespeurt ieder aandachtig muzikus in den loop van een eenigzins lang leven aan zichzelf. Door dit verschil in uitwerking op de verbeelding is desniettemin de muzikale schatting van vele eenmaal zoo suggestieve werken, het aesthetisch genot, dat hunne oorspronkelijkheid en schoonheid ons nog heden bereidt, op zichzelf niet verminderd. De zamenhang van muzikale werken met zekere gemoedsstemmingen bestaat dus niet altijd, overal, noodwendig, als iets aan het stuk klevends, maar zij is ongelijk veranderlijker dan in elke andere kunst.

Zoo is dan de werking der muzijk op de verbeelding noch zoo noodzakelijk, noch zoo absoluut,

noch zoo vast, als het geval zou moeten zijn, wanneer dit verschijnsel tot grondslag van een aesthetisch beginsel moest dienen.

Het is verre van ons de krachtige aandoeningen, welke de muzijk uit hare sluimering te voorschijn roept, de zoete of weemoedige stemmingen, waarmede zij ons droomerig in slaap wiegt, gering te schatten. Wij rekenen het zelfs tot de schoonste, de heilzaamste mysteriën, dat de kunst zulke aandoeningen, zonder aardschen prikkel, zoo geheel uit hare vrije genade, vermag op te wekken. Slechts tegen het onwetenschappelijke gebruik maken van zulke feiten voor aesthetische beginselen teekenen wij protest aan. Vreugd- en smartgevoel kunnen door de muzijk in hooge mate worden opgewekt; dat is juist. Maar kunnen ze het niet in nog hoogere misschien door het winnen van de honderdduizend, of door de doodelijke krankheid van een vriend? Zoolang men bezwaar maakt om die reden een lot in de loterij tot de ouvertures, of het verdikt van een geneesheer tot de symfoniën te rekenen, zoolang mag men ook feitelijk opgewekte aandoeningen niet als eene aesthetische specialiteit der toonkunst of van een bepaald muzijkstuk behandelen. Het komt alleen aan op de specifieke wijze waarop zulke aandoeningen door muzijk worden te voorschijn geroepen. Wij zullen in het IV^de^ en V^de^ hoofdstuk aan de uitwerking der muzijk op het gevoel de nauwlettendste aandacht schenken, en de pozitieve zijden van dit merkwaardig verschijnsel onderzoeken. Hier, bij het eerste aanpakken van ons onderwerp, kon de negatieve zijde der kwestie, bij wijze van

protest tegen een onwetenschappelijk beginsel, niet te sterk in het licht gesteld worden.

De eerste, die naar mijn weten deze gevoels-aesthetika in de muzijk heeft aangevallen, is J. F. Herbart 1) (in het 9e hoofdstuk van zijne „Encyclopädie der Philosophie"). Nadat hij zich tegen de „uitleggerij" van kunstwerken verklaard heeft, zegt hij: „de droomuitleggers en de sterren- „wichelaars kunnen ons thans niet meer, gelijk in „vroegere eeuwen, uit het hoofd praten, dat een „mensch droomt dewijl hij slaapt, en dat de „hemellichamen zich nu hier, dan daar vertoonen, „dewijl zij zich bewegen. Zoo praten tot op „dezen dag zelfs goede muzijkkenners elkander na „dat de muzijk aandoeningen zou uitdrukken, alsof „het gevoel, dat eventueel door haar wordt opgewekt, „en tot het uitdrukken waarvan zij zich derhalve „desnoods zou kunnen leenen, den grondslag vormde „van het enkele en dubbele kontrapunt, „waarop haar eigenlijk wezen gegrond is. Maar „nu vraag ik: wat zouden dan toch wel de oude „kunstenaars, die de verschillende vormen der fuga „hebben ontwikkeld, hebben willen uitdrukken? In „het geheel niets wilden zij uitdrukken; „hunne gedachten schenen de kunst niet uit, maar „gingen haar diep in de kern, en zij, die zich op „uitdrukken" toeleggen, verraden hunne voor-

1) [Professor in de Wijsbegeerte te Koningsbergen en te Goettingen, 1776 † 1841, stichter van de school der „exakte" of realistische wijsbegeerte, in tegenstelling met het transscendentale idealisme van Kant.]

„liefde voor het onwezenlijke, ten koste van het „reëele!" Jammer maar dat Herbart deze in het voorbijgaan gëuite tegenspraak niet in bijzonderheden nader heeft aangedrongen, en naast deze schitterende ook velerhande scheeve beschouwingen over de muzijk gëuit heeft. In ieder geval is aan zijne aangehaalde woorden, zooals wij dadelijk zien zullen, niet de verdiende aandacht geschonken.

Om een denkbeeld te geven van de uitgebreide heerschappij der stellingen, met wier bestrijding wij ons bezig houden, moge eene bloemlezing van aanhalingen uit oudere en nieuwere schrijvers over muzijk, minder als de vrucht van hunne zelfstandige overtuiging, dan wel als de uiting eener algemeen geworden overgeleverde denkwijze, hier plaats vinden:

J. Mattheson [Muzijkgeleerde, -direkteur en -komponist te Hamburg, 1681 † 1764]: «Wij moeten bij elke melodij ons eene gemoedsbeweging (en niet meer dan eene) tot hoofddoel stellen.» (De Volmaakte Kapelmeester, blz. 143).

A. H. Neithardt [Direkteur van het Domkoor te Berlijn, 1793 † 1861]: «Het einddoel der muzijk is, blootelijk alleen door de tonen en hun rhythmus, alle aandoeningen, zoo goed als de beste redenaar dat kan, los te werken.» (voorrede tot «De Temperatuur»).

J. N. Forkel [Muzijkgeleerde en -direkteur te Goettingen, 1749 † 1818] verstaat onder de «figuren in de muzijk» hetzelfde, wat zij in de dichtkunst en de rhetorika zijn, namelijk «de uitdrukking van de verschillende wijzen, waarop zich aandoeningen en hartstochten uiten.» (Over de Theorie der Muzijk, Goettingen, 1777, bl. 26).

J. J. W. Heinse [1649 † 1803, gloeiend fantast en geestvol romantikus, te Mainz en Aschaffenburg]: «Het hoofdeinddoel der muzijk is de nabootsing, of liever de opwekking der hartstochten.» (Musikal. Dialoge, 1805, S. 30).

F. W. Marpurg. [Muzijkgeleerde en komponist te Berlijn, 1718 † 1795.] «Het doel, waarnaar de komponist in zijnen arbeid moet streven, is de natuur na te bootsen... de hartstochten willekeurig op teroepen.... de bewegingen der ziel, de neigingen des harten naar het leven teschilderen.» («Krit. Musikus» I. Band 1750. 40 Stück.)

J. J. Engel [Aesthetikus, filosoof en professor te Berlijn, 1741 † 1802]: «Eene Symfonie, eene Sonate enz. moeten de ontwikkeling van eenen hartstocht bevatten, die evenwel verschillende zijpaden kan inslaan.» (Ueber musik. Malerei, 1780. S 29).

J. Ph. Kirnberger [Muzijkgeleerde te Berlijn, 1721 † 1783]: «Een melodiesch thema is een verstandelijke Satz uit de taal der aandoeningen, die eenen gevoeligen toehoorder de gemoedsstemming doet gevoelen, welke hem heeft voortgebracht.» (Kunst des reinen Satzes, II. Th. S. 152).

Pierer's Universallexicon (2e uitgave): «Muzijk is de kunst, door schoone tonen aandoeningen en zielstoestanden uit te drukken. Zij staat hooger dan de dichtkunst, welke slechts (!) met het verstand waarneembare gemoedsstemmingen vermag weer te geven, terwijl de muzijk gansch onverklaarbare aandoeningen en stemmingen uitdrukt.»

Het «Lexikon der Tonkunst» van **G. Schilling** (1805 † 1880), het «Lehrbuch der Tonkunst» van **A. André** (1775 † 1842), en de «Theorie der Tonsetzkunst» van **Gottfried Weber**, muzijkgeleerde en procureur-generaal te Darmstadt (1779 † 1839), hebben bijna gelijkluidende, met Pierer overeenkomende definities.

Joseph Böhm [beroemd vioolvirtuoos, leeraar van Ernst, Joachim enz., Prof. a. h. Konserv. te Weenen, 1795 † 1876]: «Niet het verstand, niet de rede, maar alleen de verbeelding wordt in beslag genomen door der snaren harmonische tonen» (Ontleding van het Schoone in de Muzijk, Weenen 1830, Bl. 62.)

H. Chr. Koch [muzijkgeleerde te Rudolstadt, 1749 † 1816] omschrijft de muzijk als de «kunst om een aangenaam spel der verbeelding door tonen uit te drukken.» (Mus. Lexicon, 2e Auflage, Heidelberg 1865.)

F. G. Hand [1786 † 1851, Professor der filologie te Jena, leeraar van Keizerin Augusta]: «De muzijk geeft aandoeningen weer. Iedere aandoening en elke gemoedstoestand heeft op zichzelf, en zoo ook in de muzijk, haar bijzonderen toon en rhythmus.» (Aesthetik der Tonkunst, 1 Band, 1837, S. 24).

Fermo Bellini [hedendaagsch muzijkprofessor en komponist te Milaan]: «Musica è l'arte, che esprime i sentimenti e le passioni col mezzo di suoni» (Manuale di Musica. Milano, Ricordi 1853).

Richard Wagner. «Das Kunstwerk der Zukunft (1850. Gesamm. Schr. III, 99 en elders passim). «Het orgaan des harten is de toon, zijne artistiek bewuste taal de toonkunst». In Wagner's latere geschriften worden zijne definities nog nevelachtiger; daar is hem muzijk eenvoudig «Kunst der uitdrukking» in het algemeen (in «Oper und Drama», ges. Schr. III, 343), die hem als «Idee der Wereld» in staat gesteld schijnt «het Wezen der Dingen in zijne meest onmiddellijke openbaring te omvatten» enz. («Beethoven», 1870, S. 6 en vv.).

[Als kuriositeit haal ik hier nog aan het voorkomende in voce «Musik» van het groote Mus. Conversations-Lexicon in twaalf deelen van **H. Mendel** en **Dr. August Reissman**, Berlin 1870/1883: «Door de muzijk geraken wij het onmiddelbaarst tot erkenning van onszelf en van de geheele menschheid.»

In **Nederland** is over muzijk in het algemeen, en in het bijzonder over de schoonheidsleer der muzijk weinig oorspronkelijks geschreven: voor het elementair muzijkonderwijs zijn het meest verspreid de werkjes van

J. C. Lobe (1797 † 1881), Katechismus der Musik, vertaling van D. A. Keuskamp, 6e druk, 's Gravenhage, 1869, waar wij, in antwoord op de vraag: «Wat is muzijk?» in den Duitschen text lezen:

« De kunst om het oor te streelen, het hart te roeren, het verstand aangenaam bezig te houden, en de verbeeldingskracht met menigerhande voorstellingen te bezielen»,

eene definitie, welke, hoewel wat omslachtig, toch zoo kwaad niet zou zijn, wanneer niet daarin het essentiëele van het eerste en derde lid dooreengehaspeld ware met het sekundaire van het tweede en vierde, die wel de uitwerking, maar niet het wezen der muzijk kunnen beteekenen. Daarentegen in

K. v. M. (sic), «Nieuw beknopt en volledig Muzikaal Woordenboek» 3e druk, omgewerkt en vermeerderd door **J. A. S. van Schaik**, Culemborg, 1891, «Zij is de taal van het gevoel; door hare tonen kan de mensch de aandoeningen en gewaarwordingen der ziel het innigst, het warmst uitdrukken, en aan anderen mededeelen», en in

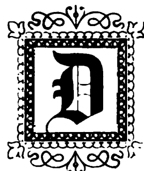
L. F. Revius: «Muzijkale Catechismus over de allereerste beginselen der muziek», een veel gebruikt aartsprulletje, waarvan in 1882 in den Haag bij Desfossez de 5e druk is verschenen: « Muziek is de kunst om zijne gewaarwordingen door tonen uit te drukken».]





TWEEDE HOOFDSTUK

Het uitdrukken van aandoeningen is niet de inhoud der muzijk



eels als uitvloeisel van de theorie, welke de aandoeningen voor het einddoel der muzikale werking verklaart, deels als haar korrektief, wordt de thesis gesteld, dat aandoeningen den inhoud der toonkunst zouden uitmaken.

Het wijsgeerig onderzoek der kunsten dringt tot de vraag naar haren inhoud. Uit de verscheidenheid der zintuigen, aan welke zij gebonden zijn, volgt met noodwendigheid de verscheidenheid van dien inhoud, en het daarmede zamenhangende grondverschil van hare wijze van scheppen. Iedere kunst beweegt zich binnen een kring van denk-

beelden, aan welke zij met de scheppingsmiddelen welke haar ten dienst staan, toon, woord, kleur of steen, het leven schenkt Het individueele kunstwerk belichaamt dientengevolge eene bepaalde gedachte als het schoone in zinnelijke verschijning. Deze bepaalde gedachte, de vorm die haar belichaamt, en de eenheid van die twee, zijn postulaten van het begrip van schoonheid, aan welke geene wetenschappelijke beschouwing van welke kunst ook zich meer kan onttrekken.

Wat de inhoud van een werk der dichtende of beeldende kunst is, kan men in woorden uitdrukken en in begrippen zamenvatten. Wij zeggen: dit schilderij stelt een bloemenmeisje voor, dit standbeeld een zwaardvechter, dat gedicht een daad van Roeland. Het meer of minder volkomen opgaan van den zoo bepaalden inhoud in de artistieke verschijning bepaalt dan ons oordeel over de schoonheid des kunstwerks.

Als inhoud der muzijk heeft men tamelijk eenparig de gansche veelsportige ladder der menschelijke aandoeningen, als produkten der verbeelding, aangenomen, dewijl men daarin de ware tegenstelling met konkrete begrippen, en dus eene juiste differentiëering van het ideaal der dichtkunst en der beeldende kunsten meende gevonden te hebben. Volgens deze theorie zouden de tonen en hunne kunstrijke gedaantevormen slechts het materiaal, de middelen zijn, waarmede de komponist de liefde, den moed, de godsdienstige aandacht, de extaze uitdrukt. Volgens haar zijn deze aandoeningen in hare rijk genuanceerde verscheidenheid het woord, dat het vleesch van den muzikalen toon heeft aangedaan,

om als muzikaal kunstgewrocht op aarde te wandelen. Wat ons aan eene bekoorlijke melodij, eene pakkende harmonij verheugt en verheft, is niet deze zelf, maar wat zij beteekent: het fluisteren van een smachtend verlangen, het stormen van den strijdlust.

Om op vasten grond te komen, moeten wij, om te beginnen, zulke van ouds verbondene redekunstige figuren zonder genade scheiden: Het fluisteren? O ja, — maar volstrekt niet „van een smachtend verlangen"; het stormen? voorzeker, maar niet „van den strijdlust." En dan ook slechts fluisteren, stormen, ruischen, kan de muzijk: het beminnen of het toornen maakt onze verbeelding er bij.

Het weergeven van eene bepaalde aandoening ligt nu eenmaal niet in de macht der toonkunst: de aandoeningen der ziel liggen nu eenmaal niet in afzonderlijke laadjes, die zich laten uitlichten door eene kunst, aan welke het weergeven van hare andere werkzaamheden zou ontzegd zijn. Neen, zij zijn afhankelijk van fyziologische en pathologische voorwaarden, worden gedetermineerd door voorstellingen, vergelijkingen, kortom door het gansche gebied der logisch-verstandige rede, aan welke men de verbeelding zoo gaarne als eene tegenstelling tegenoverstelt.

Wat toch maakt een onbestemd gevoel tot die of deze bepaalde aandoening? Tot verlangen, hoop, liefde? Misschien de bloote kracht of zwakheid, de intenziteit der gemoedsbeweging? Volstrekt niet. Deze kan bij verschillende aandoeningen gelijk zijn, of ook weder, bij hetzelfde gevoel, bij verschillende individuen op verschillende tijden anders. Slechts op den grondslag van een aantal voorstellingen en vergelij-

kingen — op het oogenblik van het intenzieve voelen misschien onbewust — kan onze zielstoestand zich tot dit of dat bepaalde gevoel kondenzeeren. Het gevoel der hoop is onafscheidbaar van de voorstelling van een gelukkiger toestand, die verwacht en met den tegenwoordigen vergeleken wordt. De weemoed vergelijkt een voorbijgegaan geluk met het tegenwoordige. Dat zijn geheel bepaalde voorstellingen, begrippen. Zonder deze, zonder dien gedachtentoestel kan men zijne aandoening geen „hoop", geen „weemoed" noemen; hij maakt ze daartoe. Ziet men van die gedachtenwerking af, zoo blijft slechts een vaag gevoel van algemeen welbehagen of onlust over. De liefde kan zonder voorstelling eener beminde persoonlijkheid, zonder den wensch dat voorwerp gelukkig te maken, te verheerlijken, zonder het streven naar zijn bezit, niet gedacht worden. Niet de bijzondere aard der gemoedsbeweging, maar haar konkrete kern, haar werkelijke, historische inhoud maakt haar tot liefde. Wat haar rhythmus aangaat, kan zij evengoed zacht als stormachtig, vroolijk als smartvol optreden, en blijft toch altijd liefde. Deze beschouwing alleen is voldoende om aan te toonen, dat de muzijk alleen deze verschillende bijvoegelijke naamwoorden kan uitdrukken, nimmer het zelfstandige naamwoord, de liefde, zelf.

Een bepaald gevoel, een hartstocht, eene aandoening, bestaat als zoodanig nimmer zonder een werkelijken historischen inhoud, en die slechts in begrippen ontleed kan worden. Nu kan, zooals toegegeven wordt, de muzijk als „onbestemde taal", geen bepaalde begrippen wedergeven. Is dus niet de

gevolgtrekking zielkundig onafwijsbaar dat zij dan ook geene aandoeningen vermag weer te geven, wier bepaaldheid juist in haar konkreten kern ligt?

Hoe het komt, dat de muzijk dan toch algemeene aandoeningen als weemoed, vroolijkheid enz. kan (niet moet) opwekken, zullen wij later, wanneer wij over den subjektieven indruk der muzijk spreken zullen, onderzoeken. Hier moest alleenlijk theoretisch worden uitgemaakt, of de muzijk in staat is een bepaald gevoel weer te geven. En die vraag behoorde ontkennend beantwoord te worden, daar de bepaaldheid des gevoels van konkrete voorstellingen en begrippen niet gescheiden worden kan, en deze laatste buiten het plastisch vermogen der muzijk liggen. Eene zekere kategorie van denkbeelden echter kan de muzijk met hare eigene middelen voldoende weergeven. Dit zijn, overeenkomende met het orgaan, hetwelk ze opneemt, al die denkbeelden, welke op hoorbare veranderingen der kracht, der beweging, der verhoudingen betrekking hebben, dus het denkbeeld van aanzwellen, afsterven, van jachten, van dralen, van eenvoudig voortschrijden, van kunstig ineengestrengeld te zijn, en dgl. Verder kan de aesthetische uitdrukking eener muzijk bevallig genoemd worden, zacht, heftig, krachtvol, sierlijk, frisch, gracieus: louter denkbeelden welke in toonverbindingen voor de zinnen treden. Wij kunnen derhalve deze eigenschapswoorden zonder voorbehoud op muzikale scheppingen toepassen, zonder aan de ethische beteekenis te denken, welke zij voor het menschelijk zieleleven hebben, en die eene gangbare gedach-

tenassociatie geneigd is op rekening der muzijk te zetten, en te verwarren met de zuiver muzikale eigenschappen.

De denkbeelden, welke de komponist uitdrukt, zijn in de eerste plaats zuiver muzikale. Voor zijne fantazij verschijnt eene bepaald schoone melodij. Zij wil niets anders zijn dan zichzelf. Zooals echter elke konkrete verschijning op haar hooger soortbegrip, op het algemeenere denkbeeld heenwijst, en zoo voorts, steeds hooger en hooger, tot het absolute denkbeeld, zoo geschiedt ook met de muzikale denkbeelden. Zoo zal b.v. dit zachte, harmonisch dóórzingende adagio het denkbeeld van het zachte, het harmonische in het algemeen voor de verbeelding tooveren. Diezelfde verbeelding, welke zoo gaarne de denkbeelden der kunst met het eigene menschelijke zieleleven in betrekking stelt, zal dit doorzingen nog hooger, b.v. als de uitdrukking van de kalme gelatenheid van een met zichzelf verzoend gemoed opvatten, en kan misschien van daar tot het voorgevoel van een eeuwigen vrede hiernamaals opklimmen.

Ook de poëzij en de beeldende kunst scheppen in de eerste plaats iets konkreets. Eerst sekundair kan de afbeelding van een bloemenmeisje het meer algemeene denkbeeld van maagdelijke tevredenheid en argeloosheid, een besneeuwd kerkhof dat van aardsche vergankelijkheid suggereeren. Evenzoo, doch met ongelijk veel onzekerder en willekeuriger interpretatie, kan de hoorder in het eene muzijkstuk in zijne verbeelding de idee „jeugdig krachtbewustzijn", in het andere het denkbeeld „vergankelijkheid"

hooren weerklinken; doch evenmin als in de genoemde afbeeldingen zijn deze abstrakte denkbeelden de inhoud van het muzijkstuk; van het uitdrukken van „het gevoel der vergankelijkheid", van „het gevoel van jeugdige krachtsbewustzijn" kan in de verste verte geen sprake zijn.

Er zijn gedachten, welke door de toonkunst volkomen worden uitgedrukt, en desniettemin niet als gevoel voorkomen, zooals omgekeerd zulke ingewikkelde aandoeningen het gemoed kunnen bewegen, dat zij in geene door muzijk voor te stellen gedachten hare passende beteekening vinden.

Wat kan dus de muzijk van aandoeningen uitdrukken, wanneer het niet haar inhoud is?

Alleen hare dynamische zijde. Zij is in staat de beweging van een psychisch voorval met betrekking tot de momenten: snel, langzaam, sterk, zwak, klimmend, dalend, na te beelden. Maar beweging is slechts eene eigenschap, een moment des gevoels, niet het gevoel-zelf. Gemeenlijk gelooft men het scheppend vermogen der muzijk voldoende te begrenzen door te beweren, dat zij wel is waar niet het voorwerp eens gevoels kan beteekenen, maar wel dat gevoel-zelf, b.v. niet het objekt van eene bepaalde liefde, maar wel „liefde".

Doch dat kan zij evenmin. Geen liefde, maar slechts eene beweging vermag zij te schilderen, welke bij de liefde of ook bij een ander gevoel kan voorkomen, edoch steeds niet het essentieele van dat gevoel is „Liefde" is een afgetrokken begrip, evengoed als „deugd" en „onsterfelijkheid". De verzekering der theoretici dat de muzijk geene afge-

trokken begrippen kan voorstellen, is volmaakt overtollig, want dat kan geene enkele kunst. Dat slechts denkbeelden, d. i. levend geworden begrippen de inhoud eener belichaming door de kunst kunnen zijn, spreekt van zelf. Maar ook die denkbeelden, de tot levende hersenbeelden geworden begrippen van liefde, toorn, vrees, kunnen instrumentale werken niet in het vleesch brengen, dewijl tusschen die denkbeelden en schoone toonverbindingen geen noodwendige zamenhang bestaat. Van welk moment dier denkbeelden is het dan dat de muzijk zich inderdaad zoo sterk weet meester te maken? Het is hare dynamiek (beweging), natuurlijk in den uitgebreideren zin, die ook het aanzwellen en zwakker worden van den enkelen toon of akkoord als „beweging" opvat. Zij maakt het element uit hetwelk de toonkunst met de verbeelding gemeen heeft, en hetwelk zij scheppend in duizend schakeeringen en graden vermag om te tooveren.

Het begrip van beweging is tot nog toe bij het onderzoek van het wezen en de werking der muzijk in het oog vallend verzuimd geworden; het dunkt ons het gewichtigste en vruchtbaarste.

Wat ons buitendien in de muzijk bepaalde zielstoestanden schijnt te schilderen, is zinnebeeldig.

Evenals de kleuren bezitten namelijk de tonen in haarzelf en absoluut eene zinnebeeldige beteekenis, welke, afgezien van eenig kunstdoeleinde, hare werking uitoefent. [!] Iedere kleur ademt een eigenaardig karakter; zij is ons geen bloot cijfer, hetwelk alleenlijk door den kunstenaar zijne waarde krijgt, maar eene kracht, welke reeds van nature in sympathetischen

zamenhang met zekere gemoedsstemmingen staat. Wie kent niet de soms naïef-eenvoudige, somtijds poëetisch geraffineerde [— maar altijd even laffe en domme —] kleuren-symboliek, welke met groen het idee van hoop, met blauw dat van trouw verbindt? Rosenkranz[1]) erkent in oranje „aanvallige deftigheid", in violet „kleinburgerlijke hartelijkheid" enz. (Psychologie, 2 Aufl. S. 102).

Evenzoo nu hebben voor ons de grondstoffen der muzijk: de toonsoorten, de akkoorden en de klankkleuren reeds op zichzelf een eigen karakter. Er bestaat dan ook eene maar al te opdringerige uitlegkunst ter verklaring der muzikale grondstoffen: Schubarts „symboliek der toonsoorten" die eenigzins de tegenhanger vormt van Goethes „interpretatie der kleuren." Maar wanneer zij voor de kunst worden aangewend volgen deze grondstoffen (tonen, kleuren,) gansch andere wetten dan bij hun afzonderlijk gebruik. Evenmin als op eene historische schilderij voor ons alle rood vreugde, alle wit onschuld beteekent, evenmin zal in eene symfonie alle As-dur eene dweeperige, alle b-mol eene menschenhaterige stemming bij ons opwekken, niet elke drieklank kalmte, elk verminderd septima-akkoord wanhoop. Op aesthetischen bodem lossen zich de zelfstandige karaktertrekken van zulke grondstoffen in de hoogere eenheid van gemeenschappelijke wetten op. Van een uitdrukken of

---

[1]) [J. K. F. Rosenkranz, Hegeliaan, veelzijdig auteur — „Aesthetik des Hässlichen" — en sedert 1833 Professor in de wijsbegeerte te Koningsbergen, 1805 † 1879.]

weergeven heeft zulk een naïef of natuurverband niets „Symbolisch" behoort het genoemd te worden, dewijl het geenszins een direkten inhoud weergeeft, maar een hemelsbreed verschillende vorm blijft. Wanneer wij in geel nijd, in G-dur opgeruimdheid, in den treuresch rouw zien, dan heeft deze interpretatie een natuurkundig-zielkundigen zamenhang met bepaalde zijden dier aandoeningen; maar slechts onze exegese heeft dien zamenhang, niet de kleur, de toon, de plant op zichzelf. Men kan dus niet van een akkoord op zichzelf zeggen, dat het een bepaald gevoel weergeeft; nog veel minder doet het dit als deel van het organisme eens kunstwerks.

Andere middelen om dat ingebeelde doel te bereiken, behalve de analogie der beweging en de symboliek der tonen, heeft de muzijk niet.

[Naar mijn inzien heeft het Westen de symboliek der enkele tonen terecht steeds aan de Pythagoreërs en de Chineezen overgelaten, en is er van de specifieke werking der toonsoorten — wier grooten invloed bij de Grieken de auteur ons in zijn Vde Hoofdstuk zoo plastisch schildert — bij ons bijna niets overgebleven dan een ietwat intenziever effekt van zwaar voorgeteekende dan van eenvoudige toonsoorten, een naar mijn weten weinig aangehaald en nog veel minder bestudeerd verschijnsel, tot welks verklaring de eerste stap zal moeten zijn het afzien van alle analogie met eenigerlei «symboliek der kleuren», naar mijne meening, trots Goethe, de grootste aesthetische lak die ooit verkocht is.

Aan den anderen kant geloof ik, evenzeer in afwijking van den auteur, dat eene specifieke werking op het zenuwstelsel van sommige akkoorden — b.v. van het verminderd septima-akkoord — buiten eenig verband, en zonder eenige exegese, nog minder eene zoodanige van de klank-

kleuren van sommige muzijkbronnen niet te loochenen valt. Van waar anders de lugubre indruk van sommige draaiorgels en trek-harmonika's, het roerende van ook slechts ééne maat zingende kinderstemmetjes, en de karikatuur van zoodanigen indruk: het half-bezwijmen van «muzikale» dames zoodra maar eene violoncel voor den dag wordt gehaald?]

Kan men dus hun onvermogen om bepaalde aandoeningen weer te geven licht uit den aard der tonen afleiden, dan komt het des te onbegrijpelijker voor, dat dit feit op induktieven weg niet reeds veel vroeger in het algemeen bewustzijn gedrongen is. Laat iemand, er mogen in hem bij het hooren van een instrumentaal muzijkstuk zoovele gevoelssnaren meêtrillen als hij verkiest, beproeven op duidelijke gronden aan te toonen welke aandoening de inhoud van hetzelve uitmaakt. De proef mag niet nagelaten worden. Laten wij b v. Beethovens Ouverture „Prometheus" gaan hooren.
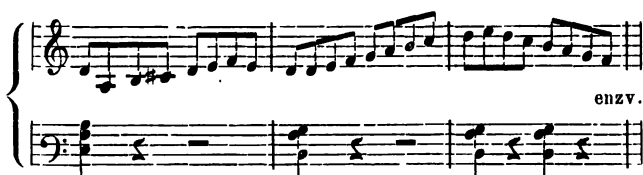
Viol I.

Viol II.
Viola.
Bassi.

p

1)

1) [Kritax zal mij vervelend vinden, wanneer ik met eenige voldoening mededeel, hier den Duitschen text van eene fout — *g* voor *a* — te hebben gezuiverd, die zich door al de acht uitgaven schijnt te hebben voortgesleept.]



Wat het oplettende oor van den kunstvriend in geregelde volgorde uit haar hoort, is ongeveer het volgende: de tonen in de eerste maat parelen na een val naar de onder-kwart snel en zacht naar boven, herhalen zich letterlijk in de tweede; de derde en vierde maat gaan met denzelfden stap in grooteren omvang verder, de omhooggedreven droppen der fontein parelen weer af, om in de volgende vier maten dezelfde figuren en hetzelfde figurenbeeld uit te voeren. Voor de fantazij des toehoorders wordt alzoo eene symmetrie der melodij opgebouwd tusschen de eerste en de tweede maat onderling, dan tusschen die beide maten en de twee volgende, eindelijk tusschen de vier eerste maten als een grooten boog tegenover den even grooten overeenkomstigen der volgende vier maten. De het rhythmus markeerende bas beteekent het begin der eerste drie maten telkens met eenen slag, den vierden met twee slagen; evenzoo bij de volgende vier maten. Hier is dus de vierde maat tegenover de drie eerste een variant, die door de herhaling in de volgende vier maten symmetrisch wordt, en het oor als een trek van nieuwheid bij het oude evenwicht streelt. De harmonij in het thema vertoont ons weder het korrespondeeren van een grooten en twee kleine bogen: op den drieklank van C-majeur in de vier eerste maten volgt

het sekonde-akkoord in de vijfde en zesde, dan het kwint-sext-akkoord in de zevende en achtste maat. Door dit wederzijdsche korrespondeeren tusschen melodij, rhythmus en harmonij ontstaat een beeld, symmetrisch en toch vol afwisseling, hetwelk door de klankkleuren der verschillende instrumenten en de verschillen in toonsterkte nog rijkere lichten en schaduwen krijgt.

Een verderen inhoud dan den boven aangegevenen vermogen wij volstrekt niet in het thema te onderscheiden, allerminst een gevoel te noemen, dat het zou moeten uitdrukken of in den hoorder verwekken. Zulk eene ontleding maakt wel is waar van een bloeiend lichaam een geraamte, ontbloot van alle schoonheid, maar het slaat ook aller valsche interpretatie den bodem in.

Zooals met dit geheel toevallig gekozen motief gaat het met ieder ander thema voor instrumenten. Eene groote kategorie van muzijkvrienden houdt het voor een karaktertrek van de oudere „klassieke" muzijk, wars te zijn van aandoeningen; zij geven dadelijk toe, dat niemand in eene der 48 fuga's en preludiën uit J. S. Bach's „Welgetemperd Klavier" een „gevoel" zou kunnen aanwijzen, dat den inhoud derzelve zou uitmaken.' Hoe dilettantisch en willekeurig deze onderscheiding ook zij, welke hare verklaring vindt in de omstandigheid, dat in de ouderwetsche muzijk het zelf-doel nog onmiskenbaarder, de interpretatie moeilijker en minder uitlokkend voorkomt, daardoor ware reeds het bewijs geleverd, dat de muzijk niet behoeft aandoeningen op te wekken, noch die tot onderwerp te hebben.

Het gansche gebied der gefigureerde muzijk zou dus moeten worden opgegeven. En wanneer groote, op historie en aesthetika gegronde kunstkategoriën moeten weggedacht worden, om eener theorie ter sluiks houdbaarheid te verschaffen, dan is deze valsch.

Bachianen als Spitta [1]) gaan trouwens den omgekeerden weg. In plaats dat zij ten gunste van hun meester de aandoenings-theorie bestrijden, interpreteeren zij diens Fuga's en Suites met even zulke in woorden zwemmende, pozitieve gevoelsuitstortingen als de subtielste Beethoveniaan zijns meesters Sonates. Dat is tenminste konsekwent!

Een schip moet vergaan, zoodra het ook maar één groot lek heeft. En wien dat niet voldoende is, die mag der theorie den ganschen bodem inslaan. Hij spele het thema van de eene of andere symfonie van Haydn of Mozart, van een Adagio van Beethoven, een Scherzo van Mendelssohn, een pianostuk van Schumann of Chopin, de keur van onze kernachtigste muzijk, dan wel de populairste motieven uit ouvertures van Auber, Donizetti, Flotow. Wie staat op en matigt zich aan een bepaald gevoel als inhoud dezer thema's aan te wijzen? De een zal „liefde" zeggen. Wel mogelijk. De andere gelooft „smachtend verlangen". Misschien wel. De derde „godsdienstig gevoel". Niemand kan dat tegenspreken. En zoo voorts. Heet dat nu een bepaald gevoel weergeven, wanneer niemand weet, wat eigenlijk weergegeven wordt? Over de schoonheid en de schoonheden van het muzijkstuk zullen waar-

[1]) [Philipp Spitta, geb. 1841, Professor in de Geschiedenis der Muzijk te Berlijn, biograaf van Joh. Seb. Bach.]

schijnlijk allen eenstemmig denken, over den inhoud ieder verschillend. Weergeven beteekent dan toch den inhoud van iets klaar en aanschouwelijk te voorschijn brengen, hem ons „voor oogen stellen". Hoe kan men nu echter datgene als het door eene kunst weergegevene omschrijven, wanneer dit juist het onzekerste, dubbelzinnigste element derzelve uitmaakt en aan een altijddurenden strijd onderhevig is?

Wij hebben met opzet instrumentale stukken tot voorbeeld gekozen, want alleen wat van de instrumentale muzijk beweerd worden kan, geldt van de toonkunst als zoodanig. Wanneer de eene of andere algemeene eigenschap der muzijk onderzocht wordt, iets hetwelk haar wezen, hare natuur beteekenen, hare grenzen en hare richting vaststellen moet, dan kan alleen van instrumentale muzijk sprake zijn. **Wat de instrumentale muzijk niet kan, daarvan mag nimmer gezegd worden, dat de muzijk het kan; want zij alleen is de zuivere, de absolute toonkunst.** Of men nu der vokale of der instrumentale muzijk in waarde en werking de voorkeur wil geven — eene onwetenschappelijke kwestie, bij welke meestal dilettantische eenzijdigheid het woord voert — men zal steeds moeten toegeven, dat het begrip „toonkunst" in een op textwoorden gekomponeerd muzijkstuk niet zuiver opgaat. In eene vokale kompozitie kan de werkzaamheid der tonen nimmer zoo nauwkeurig van die der woorden, der handeling, van het dekoratief gescheiden worden, dat het saldo der verschillende kunsten streng zou kunnen worden uit elkander gehouden. Zelfs muzijkstukken met bepaalde

opschriften of programma's moeten wij afwijzen, waar van „inhoud der muzijk" sprake is. De vereeniging met de dichtkunst breidt wel de macht der muzijk uit, maar niet hare grenzen.

Gervinus bindt in zijn «Haendel en Shakespeare» (1868) de nuttelooze en dilettantische kwestie over den voorrang der vokale of der instrumentale muzijk weder aan, en schroomt niet in dat boek de «zangkunst» als de echte, ware muzijk, de «speelkunst» als een «van het innerlijke beroofd, tot het bloote uiterlijke verbasterd kunstwerk», als een bloot fyziesch middel tot opwekking van fyziologische prikkels voor te stellen: en bewijst daarmede alleen dat men zeer goed een geleerd en scherpzinnig Haendel-enthuziast, en door zijne denkbeelden over de muzijk in het algemeen een aarts-filister kan zijn.

Ferdinand Hiller zegt treffend in zijne recensie van Gervinus' boek: De verbindingen van woord en toon zijn van den verschillendsten aard. Van het eenvoudigste recitatief, in tonen nog half gesproken, tot een koor van Bach of de finale eener opera van Mozart — welk eene reeks van zamenstellingen! Doch allèèn in het recitativische, hetzij het zelfstandig optrede, hetzij het den gang eens zangstuks ook slechts door een uitroep afbreke, kan de text met gelijke kracht als de muzijk den hoorder aangrijpen. Zoodra de muzijk in hare volkomen gedaante optreedt, laat zij het woord, het anders almachtige woord, verre achter zich. Het bewijs ligt, helaas, zou men mogen zeggen, voor de hand genoeg. Schoon gekomponeerd, kan het slechtste gedicht het genot van de kompozitie nauwelijks verminderen; het grootste poëetische meesterstuk daarentegen kan eener vervelende muzijk niet eens tot steun dienen. Welke geringe belangstelling wekt de text van een oratorium bij de lezing: men begrijpt bijna niet hoe het den genialen toondichter de stof kon geven tot eene uren lange, oor, hart en ziel vervullende muzijk. Ja nog sterker, het is in de meeste gevallen den hoorder in het geheel niet mogelijk, woorden en melodij gelijktijdig op te

vatten. De konventioneele klanken, uit welke een zin in de spraak is zamengesteld, moeten tamelijk snel met elkander verbonden worden, om, door het geheugen zamengehouden, in de ziel tot een begrip zamen te vloeien. De muzijk daarentegen pakt den hoorder dadelijk met den eersten toon, en voert hem met zich voort, zonder hem den tijd, ja zelfs de mogelijkheid te laten, op het gehoorde woord terug te komen. «Hetzij wij», gaat Hiller verder voort, «naar het naïefste volkslied luisteren, hetzij ons Haendels Hallelujah, door duizend stemmen gedragen, tegenklinke, zoo streelt of verkwikt ons dààr de bekoorlijkheid van een nauwelijks uitgebot melodisch knopje evenzeer, als hier de kracht en pracht van het vereenigd materieel der gansche tonen-wereld. Dat dààr van het zoetelief, hier van het Koninkrijk der Hemelen sprake is, doet tot die spontane, onmiddellijke werking niets af, deze is van zuiver muzikalen aard, en zoude niet uitblijven, ook wanneer men de woorden niet verstond, noch verstaan kon. («Uit het Hedendaagsche Toonleven». Nieuwe Reeks, Leipzig 1871, S. 40 en v.v.).

[In eene dezer dagen verschenen wegslepende kouterij,[1]) waar de gevierde komponist en virtuoos Anton Rubinstein op eenmaal als schitterend essayist optreedt, toont deze zich niet alleen een gloeiend voorstander van de leer dat **de instrumentale muzijk alleen de zuivere, absolute toonkunst** is — daarover zullen thans wel alle muzici het eens, en alleen enkele utiliteits-filisters als wijlen Gervinus van eene andere meening zijn — maar hij geeft ook aan deze muzijk in waarde en werking verre de voorkeur, en beschouwt daarmede deze kwestie niet als zoo geheel dilettantisch en onwetenschappelijk als mijn auteur. Hij verklaart de opera en het oratorium voor kunstorden van den tweeden rang, en stelt Haendel, Haydn en Mozart, ofschoon ook zij in zijne meening zeer hoog staan, beneden J. S. Bach, Beethoven,

[1]) [„De Muzijk en Hare Meesters, eene Causerie." Leipzig, Bartholff Senff, 1892.]

Schubert en Chopin. «Nimmer», zegt hij, «heeft in eene opera eene tragiek geklonken, noch is haar dit mogelijk, als die van den tweeden kwartier [1]) van Beethoven's Trio in D, of in zijne Adagio's uit Op. 106 en 110, of in de Adagio's zijner strijkkwartetten in E-mineur [2]) en in F-mineur, of in het Praeludium in Es-mineur van Bach's «Welgetemperd Klavier», of in het Prélude in E-mineur van Chopin — evenmin maakt eenig Requiem, ook zelfs niet dat van Mozart (uitgenomen het *confutatis* en *lacrymosa* daaruit) zulk een verpletterenden indruk als de Marcia Funebre uit de symfonie «Eroïca» van Beethoven (eene doodenmis op zichzelf!): deze verhouding geldt ook van de minder tragische werken dier groote meesters. Voor mij is b.v. de Leonora-Ouverture n° 3 en het Voorspel tot het tweede bedrijf van den «Fidelio» de veel hoogere uitdrukking van dit drama dan de opera zelf» (a. w. bl. 3). En verder: «Wat is het tooneel in de hel uit Glucks «Orpheus» in vergelijking met den tweeden kwartier van Beethovens pianoconcert in G? Wat is eenige tragedie ter wereld (met uitzondering van Hamlet en Koning Lear) vergeleken met den tweeden kwartier van zijn Trio in D? Wat een geheel drama in vergelijking met de Ouverture Koriolanus? (ib. bl. 43).

— «Maar er zijn toch komponisten», zegt zijne vriendin, «die uitsluitend vokale muzijk geschreven hebben, — acht Gij die dan minder hoog?»

— «Zulke komponisten maken op mij den indruk dat zij alleen kunnen antwoorden op hun gestelde vragen, maar die nimmer zelf stellen, noch zich zelfstandig uiten».

— «Het publiek geeft toch de voorkeur aan de opera....»

— «**Omdat het die gemakkelijker verstaat.** Afgezien

[1]) Zie bl. 88 *in parenthesi.*

[2]) — [Ik ben niet voortgegaan met het beteekenen van de mineur-toonsoorten met eene kleine letter, zooals kortelings in Nederland in zwang is gekomen: het is onnoodig, daar toch het woord „mineur" gewoonlijk bijbehouden wordt; nog minder kan ik mij vereenigen met het schoolmeesterachtige „c-kleine-terts" voor „C-mineur."] —

van het belang hetwelk de stoffe van het stuk hem inboezemt, verklaren hem de woorden de muzijk. De symfonie eischt verstand van muzijk, om haar heelemaal te genieten, en dit laatste bestaat gewoonlijk bij het publiek toch maar in een zeer klein percentage. De instrumentale muzijk is de ziel der muzijk; maar die ziel moet geraden, gezocht, uitgevorscht, doorgrond worden. Deze moeite neemt het publiek niet! Bij de instrumentale werken der groote klassieke meesters is hem het schoone daarvan reeds bij overlevering van ouders en onderwijzers bekend; het brengt bij het aanhooren derzelve dus bewondering a priori mede; moest het echter zelf het schoone daarin nog vinden, ook bij de werken der klassieken zou heden ten dage de bijval zuinig uitvallen». (a. w. bl. 3.)]

Wij hebben in de vokale kompozitie een onafscheidbaar zamengesmolten produkt voor ons, uit hetwelk het niet meer mogelijk is, de grootte der enkele faktoren te bepalen. Immers, wanneer er kwestie is van de werking der dichtkunst, dan zal het niemand invallen de opera als bewijs aan te voeren; hetzelfde systeem op de muzijk bij omkeering toegepast, moet ons leiden bij de vaststelling van hare aesthetische grondslagen.

De vokale muzijk verlucht de teekening des gedichts.

Deze bekende beeldsprakige uitdrukking kunnen wij hier als juist gebruiken, waar nog slechts, afgezien van elken aesthetischen eisch, van de abstrakte verhouding der muzijk tot textwoorden in het algemeen, en daarmede kwestie is van de vraag: welke dezer beide faktoren den doorslag geeft voor de bepaling van het sujet. Zoodra echter niet het wat, maar het hoe der muzikale voortbrenging ter tafel komt, houdt die stelling op juist te zijn. Slechts in logischen (wij zouden bijna zeggen: in «juridischen») zin, is de text hoofdzaak, de muzijk bijzaak; de aesthetische eisch van den komponist gaat veel hooger,

hij verlangt zelfstandige, schoon natuurlijk in den geest van den text gehoudene, muzikale schoonheid. Vraagt men dus niet meer in abstracto wat de muzijk, textwoorden behandelend, doet, maar hoe zij het in het konkrete geval doen moet, dan mag men hare afhankelijkheid van het gedicht niet binnen even nauwe perken opsluiten als de teekenaar den kolorist voorschrijft. Sints Gluck in de groote, noodzakelijke reaktie tegen de melodische aanmatigingen der Italjanen, niet tot maar achter het juiste midden terugtrad (juist zooals in onze dagen Richard Wagner), wordt de in de « toewijding » tot de «Alceste» uitgesprokene stelling, dat de text «de nauwkeurige en goeddoordachte teekening» is, welke de muzijk maar alleen behoeft te kleuren», onophoudelijk nagebazeld. Als de muzijk niet in veel grootscher, dan in bloot verluchtenden zin het gedicht behandelt; wanneer zij niet — **teekening en kleur tegelijk** — iets geheel nieuws bijbrengt, en, uit kracht van hare eigene aangeboren schoonheid, de woorden de rol doet spelen van het latwerk, waar zij haar weelderig klimopgroen omheen strengelt, dan staat zij hoogstens op het niveau van leerlingen of dilettanten, maar heeft niet den hoogsten trap der kunst bereikt.

Wij hebben in het muzikale materiaal kleuren erkend van de grootste pracht en fijnheid, en vol symbolische beduidzaamheid. Licht kan het een middelmatig poëem tot de innigste openbaring des harten opvoeren. Toch zijn het niet de tonen, die in een vokaalstuk reprézenteeren, maar de text.

De teekening, niet het koloriet, determineert het voorgestelde sujet. Om dit aan te toonen, doen wij een beroep op het vermogen van abstraktie van onzen lezer, om zich de een of andere dramatisch-krachtige melodij, los van allen dichterlijken zamenhang voor te stellen. Men zal dan b.v. in eene zeer hartstochtelijke dramatische melodij, welke

toorn uit moet drukken, op zichzelf geen verdere psychische uitdrukking vinden dan die eener snelle, drukke beweging, terwijl woorden eener hartstochtelijke liefde, dus juist het tegendeel, door dezelfde melodij misschien even juist zouden worden vertolkt.

Toen de aria van Orpheus:

«J'ai perdu mon Euridice,
Rien n'égale mon malheur»

duizenden (en daaronder mannen als J. J. Rousseau) tot tranen roerde, merkte een tijdgenoot van Gluck, Boyé, op, dat men dezer melodij evengoed, ja veel beter, de tegenovergestelde woorden zou kunnen onderleggen:

J'ai trouvé mon Euridice,
Rien n'égale mon bonheur»!

[In 1860 maakte Multatuli de opmerking, dat het «*fille chère!*» van Eléazar uit «*la Juive*» eene perfekte melodij zou zijn voor een drinkliedje, hoe platter hoe liever. «Zing het maar eens», zegt hij, «en neem er een glas bij, en waggel een beetje: «Laat ons drinken, Laat ons klinken, Laat ons vro...ho...ho...lijk zijn!» Men kan er de jenever uit proeven», enz. (Tijdspiegel van November, later overgenomen in Ideën n° 527). Dit citaat is alleen hierom van belang, omdat het de eenige maal is, dat M., die anders over «alles en nog wat» schrijft, zich over muzijk heeft uitgelaten. Voor het overige blijkt uit dit, anders zoo geestige nummer (over de «lange lijzen» en «pieterselie») dat M. — nog veel meer dan ten aanzien van de epische en de dramatische poëzij — het waardeeringsorgaan voor muzijk ten eenenmale miste, en kan mijne opmerking strekken tot eene bescheidene bijdrage ter vervollediging van het in onze dagen zoo van alle kanten bijgelichte beeld van dezen grooten denker en stylist.]

Wij schrijven het begin der aria, kortheidshalve met pianobegeleiding, doch nauwkeurig volgens de origineele Italiaansche partituur op:

Vivace.

Orfeo.

Che fa - rò sen - za Euri - di - ce! dove an-

dro senza il mio ben! Che fa - rò, do - ve an-

drò; che fa - - rò[1] senz' il mio ben, do - ve an-

dro senz' il mio ben.

[1]) [Hier heb ik, *n'en déplaise à* Kritax, *g* voor *a*, en bij * in maat 6 *e* voor *d* hersteld, die door al de acht Duitsche uitgaven schijnen te zijn heengeslopen.]

Wij zijn wel is waar volstrekt niet van gevoelen, dat in dit geval de komponist in het geheel geen schuld heeft, daar de muzijk ter uitdrukking van den diepsten rouw ontegenzeggelijk veel juistere tonen bezit. Maar wij kiezen uit honderden juist dit voorbeeld, ten eerste dewijl het den meester treft wien de grootste nauwkeurigheid in dramatische uitdrukking wordt toegeschreven, en verder dewijl meer dan één geslacht juist aan deze melodij en de met haar verbondene woorden het gevoel der hoogste smart bewonderde.

Doch ook veel meer geprononceerde en expressieve einden zang laten, afgetrokken van hunnen text, ons hoogstens het gevoel raden dat zij moeten uitdrukken. Zij zijn te vergelijken met silhouetten, wier origineel wij ook meestal eerst herkennen, wanneer men ons gezegd heeft wie het voorstelt.

Wat hier van een enkel stuk werd aangetoond, gaat evengoed door bij werken van grooteren en van den grootsten omvang.

Men heeft aan geheele zangwerken dikwijls andere texten ondergelegd. Wanneer men Meijerbeer's „Hugenoten" met verandering van het oord en den tijd der handeling, van de personen, van de gebeurtenissen en van de woorden, als „De Gibellijnen te Piza" opvoert [1]), dan ergert ons zeker het lompe knutselwerk van zulk eene verhaspeling, maar de muzikale indruk wordt niet in het minst gestoord. En dat terwijl de reformatorische idee, het

---

[1]) [Zooals tot 1860 in geheel Italië, toenmaals nog *irredenta*, en tot 1870 te Rome.]

dweepen met het geloof, die volgens onze tegenstanders de springveer van de „Hugenoten" uitmaken, in de „Gibellijnen" geheel wegvallen. Het koraal van Luther mag hier niet tegengeworpen worden; het is een citaat. Als muzijk past het bij ieder „geloof".
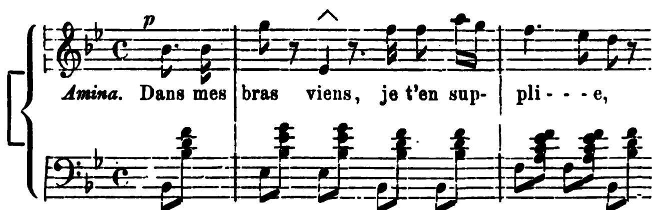
[Nog scheller licht valt op des auteurs tegenspraak van eenigerlei noodwendigen zamenhang van text en lied door de onlangs in het «Nederlandsch Museum» openbaar gemaakte ontdekking van den Heer Fl. van Duyse omtrent den oorsprong der melodij van ons «Wilhelmuslied». In den oudst bekenden druk nl. van het «Geuzenliedboek» (1581), staat die opgegeven als «na de wijze van Chartres», doch eene aannemelijke verklaring van den naam Chartres, in verband met de aangegevene zangwijze, was niet gevonden. Tengevolge van zijne nasporingen heeft nu de Heer v. D. eene lezing der Wilhelmus-melodij gevonden in een geestelijk liedboek, te Valenciennes in 1619 verschenen, waarin onder de «chansons sur des airs mondains» als stemopgave bij die melodij voorkomt: A la folle entreprise du Prince de Condé». Verder werd door hem de text van dat lied aangetroffen in een «Recueil de plusieurs chansons spirituelles» (Parijs, z. j.), met het opschrift: «Autre chanson de la ville de Chartres assiégée par le Prince de Condé» Hiermede was het vraagstuk opgelost: immers, Lodewijk I van Bourbon, Prins van Condé, belegerde met zijne Hugenoten in Februarij 1568 de stad Chartres. Hij moest onverrichter zake aftrekken. Op deze mislukte onderneming maakten de Fransche Katholijken een lied, hetwelk zòò begon:

«Ah, la folle entreprise — Du prince de Condé»

Op de melodij van dit lied zou dan later in de Nederlanden het beroemde «Wilhelmus van Nassouwe» zijn aangeheven. **Alzoo een spotlied op de Geuzen en Geuzengenooten**! Waarlijk de ontdekking van den Heer Fl. v. D. is er op berekend naast een haast al te kluchtigen, een pijnlijken indruk te maken!]

Heeft de lezer nimmer het gefugeerde Allegro uit de Ouverture van de „Tooverfluit" als vokaal-kwartet van kijvende oude-rommel-joden gehoord? Mozart's muzijk, aan welke geene noot is veranderd, past allergruwelijkst goed bij den laag-komischen text, en men kan in de opera zijn hart niet inniger aan den ernst der kompozitie ophalen, dan men hier over hare dolle dwaasheid moet lachen.[1])

Dergelijke voorbeelden van het ruime geweten van elk muzikaal motief en van elke menschelijke „aandoening" zouden in menigte aan te voeren zijn. De godsdienstig-aandachtige stemming wordt met recht voor eene van die gehouden, welke muzikaal al bijzonder goed zijn te treffen. Nu zijn er in tal-looze Duitsche dorpen en vlekken kerken, waar bij de Verheffing van de H. Hostie het „Alpenhoorn" van Proch, of de slotaria uit de „Slaapwandelaarster" (met den koketten decima-sprong):



«Chère idole de ma vie», enz.], of iets dergelijks op het

---

[1]) [De geheimraad Professor Hanslick schrijft mij met zijne gewone minzaamheid dat de bedoelde muzikale grap, hoewel in de Oostenrijksche monarchie veel verspreid, nimmer gedrukt is, zoodat ik van mijn plan, den Nederlandschen lezer dit lach-banket op te disschen, heb moeten afzien.]

orgel wordt gespeeld. Ieder Duitscher, die naar Italië gaat, hoort met verbazing in de kerken de bekendste opera-melodiën van Rossini, Bellini, Donizetti en Verdi. Deze, en nog wereldscher stukken, indien ze maar eenigzins zoetelijk klinken, verre van de gemeente uit hare stemming te brengen, stichten haar integendeel in hooge mate. Ware de muzijk op zichzelf in staat religieus gevoel als inhoud voor te stellen, dan zou zulk een qui proquo even onmogelijk zijn als dat de prediker instede van zijne preek eene novelle van Reuter of een besluit van den Rijksdag van den kansel ging deklameeren. Onze grootste meesters van kerkelijke toonkunst bieden voorbeelden in menigte voor onze stelling. Vooral Haendel ging hierin met klassieke ongegeneerdheid te werk. Winterfeld heeft aangetoond, dat ook de beroemdste en wegens hunne uitdrukking van vroomheid meest bewonderde stukken uit den „Messias" aan de wereldlijke, veelal erotische duetten zijn ontleend, welke Haendel in 1711 en '12 voor de Keurprinses Karolina van Hannover op Madrigalen [1]) van Mauro Ortensio gekomponeerd heeft. De muzijk van het tweede duet:

«No, di voi non uó fidarmi,
Cieco amor, crudel beltà;
Troppo siete menzognere
Lusinghiere deità!

(«Neen, ik wil U niet vertrouwen, blinde Kupido, wreede schoonheid; gij zijt te leugenachtige, vleiënde goodjes!») gebruikte Haendel

[1]) [Madrigal, lyrisch, zinrijk dichtstukje, doorgaans op de liefde betrekking hebbende, van vier tot zestien regels lang.]

met geheel onveranderde melodij en toonsoort voor het koor in de eerste afdeeling van den Messias, „want ons is een kind geboren" — Het derde deel van hetzelfde duet «Sò per prova i vostri inganni», [«Ik ken uwe dwalingen bij ondervinding»], heeft dezelfde motieven als het koor in de tweede afdeeling van den Messias „Gelijk schapen gaan". Het madrigral n° 16 (duet voor sopraan en alt) komt in hoofdzaak geheel overeen met het duet in de derde afdeeling van den Messias: „O dood, waar is uw prikkel?" Dààr luidt de text:

«Si tu non lasci amore — Mio cor, ti pentirai, —
Lo so ben io!"

[Indien gij niet ophoudt te minnen, mijn hartje, zal het U berouwen; ik weet er van mêe te praten!]

Van de talrijke andere voorbeelden bij Joh. Seb. Bach zij alleen maar aan de gezamenlijke madrigalische stukken van het „Kerstmis-Oratorium" herinnerd, die zooals bekend is uit wijd-verschillende wereldlijke gelegendheidskantates voetstoots zijn overgenomen. En Gluck, van wien ons wordt geleeraard, dat hij de hooge dramatische waarheid zijner muzijk alleen hierdoor bereikte, dat hij noot voor noot angstvallig aan de handeling toetste, ja zijne melodij uit het metrum der verzen haalde — Gluck heeft in zijne „Armida" niet minder dan vijf nummers uit zijne oudere italjaansche opera's overgenomen (Vergelijk des schrijvers: „Moderne Opera", S. 16) Men ziet dat de vokale muzijk, wier wetten nimmer het wezen der toonkunst kunnen bepalen, ook feitelijk niet in staat is de uit het begrip der instrumentale muzijk afgeleide grondstellingen te logenstraffen.

[De melodiën van sommige onzer Evangelische Kerkgezangen zijn aan Duitsche Volksliederen ontleend. Zoo heeft b.v. een der schoonste van onze koralen: «Nun ruhen alle Wälder», waarnaar ons Evangelisch gezang nº 187: «Hoe zacht zien wij de vromen» gezongen wordt, in het oorspronkelijke volkslied tot text: «Innsprück, ich muss dich lassen». Het koraal «Wie schön leuchtet der Morgenstern (Gezz. 178 en 181) luidt oorspronkelijk: «Wie schön leuchten dein' Aeugelein» en het koraal «Auf meinem lieben Gott trau' ich»: «Venus, du und dein Kind!» (Dr. D. Pijzel in «de Gids» van 1878, Dl. I bl. 338).]

De door ons bestreden stelling is voor het overige zoozeer in het vleesch en bloed der gangbare aesthetisch-muzikale beschouwing opgenomen, dat ook al hare afstammelingen en zijmagen zich in gelijke onaantastbaarheid verheugen. Daartoe behoort ook de theorie van de nabootsing van zichtbare of niet-muzikaal-hoorbare verschijnselen door de toonkunst. Met bijzondere spitsvondigheid wordt ons bij de kwestie der „toonschilderkunst" telkens op nieuw verzekerd, dat de muzijk wel is waar het buiten haar bereik liggende verschijnsel zelf niet kan malen, maar wel het gevoel hetwelk daardoor in ons wordt te voorschijn geroepen. Juist andersom. De muzijk kan alleen beproeven het uiterlijke verschijnsel na te bootsen, maar nimmer het daardoor opgewekte specifieke gevoel. Het vallen der sneeuwvlokken, het fladderen der vogels, den opgang der zon, kan ik slechts hierdoor op muzikale wijze schilderen dat ik analoge, aan deze verschijnselen dynamisch verwante gehoorsindrukken voortbreng. Het oor neemt eene figuur waar, welke in hoogte,

kracht, snelheid en rhythmus die analogie met de bedoelde gezichtswaarneming heeft, welke zinnelijke gewaarwordingen van verschillende kategorie onder elkander kunnen bereiken. Zooals er fyziologisch tot eene zekere hoogte een hospiteeren van het eene zintuig bij het andere bestaat, zoo ook aesthetisch een zeker hospiteeren van den eenen zinsindruk bij den anderen. Daar tusschen de beweging in de ruimte en die in den tijd, tusschen de kleur, de fijnheid en de grootte van een voorwerp, en de hoogte, de klankkleur en de sterkte van een toon goedgekonstateerde analogie bestaat, zoo kan men in werkelijkheid een onderwerp met muzikale middelen schilderen, doch het „gevoel" in tonen te willen malen, dat de vallende sneeuw, de kraaiende haan, de flikkerende bliksem in ons verwekt, is eenvoudig belachelijk.

Ofschoon, voor zoover ik mij herinner, alle muzikale theoretici op den grondslag, dat de muzijk bepaalde aandoeningen kan voorstellen, stilzwijgend voortbouwen, zoo belette toch bij menigeen het gezonde verstand hem konzekwent toe te passen: het gebrek aan realistische bepaaldheid in de muzijk maakte hen in de war, en deed hen hunne stelling op deze wijze pozeeren: de toonkunst heeft niet tot taak bepaalde, maar „onbepaalde aandoeningen" op te wekken en voor te stellen. Nuchter gesproken kan men daarmede alleen bedoelen dat de muzijk de beweging van het voelen, afgescheiden van zijn inhoud, het gevoelde, moet bevatten, dus datgene, wat wij het dynamische der aandoeningen genoemd en der muzijk volkomen ingeruimd hebben.

Doch dit element der toonkunst is geen „voorstellen van onbepaalde aandoeningen", want het „voorstellen" van iets „onbepaalds" is eene ongerijmdheid. Gemoedsbewegingen, als bewegingen op zichzelf, zonder inhoud, zijn geen onderwerpen, geschikt om in een kunstvorm gegoten te worden, wijl deze haar zonder de vraag, wat beweegt zich of wordt bewogen, nergens aan het lijf komen kan. Het ware van de stelling, namelijk, het impliciete verbod aan de muzijk om een bepaald gevoel te schilderen, is een bloot negatief moment. Maar wat is dan het pozitieve, het scheppende in het muzikale kunstwerk? Een onbestemd voelen als zoodanig is geen inhoud; zal eene kunst zich daarmede bezig houden, dan hangt alles daarvan af, hoe het gevormd wordt. Overal nu waar de kunst optreedt, individualizeert zij, slaat zij bepaalde munt uit onbepaald metaal, klimt zij van het algemeene tot het bijzondere op. De theorie van het „onbestemde voelen" verlangt het lijnrecht tegenovergestelde, men is met haar nog verder van de wijs dan bij de vorige stelling: men moet gelooven dat de muzijk iets voorstelt, en men weet niet recht wat. Zeer eenvoudig is van hier de kleine stap tot de erkentenis dat de muzijk in het geheel geene, noch bestemde noch onbestemde aandoeningen schildert. Maar welke muzikus zou zoo licht het door onheugelijk bezit eigendom gewordene gebied zijner kunst willen opgeven?

Tot welke ongerijmdheden het valsche beginsel voert, in elk muzijkstuk de voorstelling van een bepaald gevoel te zoeken, en het nog valschere: aan elke specie van muzikale kunstvormen een speciaal gevoel als noodwendigen inhoud

voor te schrijven, wordt men gewaar uit de werken van verstandige menschen als Mattheson. Getrouw aan zijne grondstelling (zie boven, bl. 16): «wij moeten bij iedere melodij ons eene gemoedsbeweging tot hoofddoel stellen» leert hij in zijn «Volmaakten Kapelmeester» (S. 230 en vv.) «De passie, welke in eene Courante voorgesteld moet worden, is de hoop». De Sarabande heeft geene andere passie uit te drukken dan «den eerbied». «In het Concerto Grosso voert de wellust den schepter». De Chaconne drukt «verzadiging» uit, de Ouverture «edelmoedigheid».

Maar zou onze konkluzie dan misschien ruimte laten voor de meening, dat het uitdrukken van bepaalde aandoeningen door de muzijk wel is waar een ideaal is, dat zij nimmer geheel kan bereiken, maar dat zij dit meer en meer kan en moet naderen? Het hoogdravende gebeuzel van het streven der muzijk om „de perken harer onbestemdheid te verbreken" en konkrete taal te worden, het gebruikelijke in de hoogte steken van zulke kompozities aan welke men dit streven ontdekt of meent te ontdekken, getuigen van de algemeene verspreiding van deze meening.

Nog beslister evenwel dan wij de mogelijkheid van het op muzikale wijze voortbrengen van aandoeningen bestreden, hebben wij de meening af te wijzen dat dit het aesthetisch beginsel der toonkunst zou kunnen uitmaken.

Het begrip van schoon in de muzijk zou dat van nauwkeurigheid in het weêrgeven van aandoeningen niet dekken, ook al ware deze mogelijk. Nemen wij deze mogelijkheid een oogenblik aan om ons feitelijk te overtuigen.

Erkend wordt dat wij deze fiktie niet kunnen toetsen aan de instrumentale muzijk, welke de aantooning van bepaalde aandoeningen beslist afwijst, maar slechts aan de vokale muzijk, wier taak het is de voorgeteekende zielstoestanden te akcentueeren.

In recensies van vokale muzijk heeft de schrijver (en andere zijne grondbeginselen beämende kritici) kortheids- en gemakshalve dikwijls de woorden «uitdrukken», «schilderen», «voorstellen», van tonen enz. slechtweg gebruikt, en daartegen is geene bedenking, wanneer men zich van het oneigenlijke derzelve streng bewust blijft, en ze in gedachten beperkt tot uitdrukking van symbolische en dynamische momenten.

Hier bepalen de den komponist opgegevene woorden het te schilderen sujet; de muzijk heeft de macht het te doen leven, te kommenteeren, te individualizeeren. Zij doet dit door zoo sterk mogelijke karakteristiek der beweging, en door gebruikmaking van de den tonen aanklevende symboliek. Houdt zij als hoofdgezichtspunt den text in het oog, en niet de schoonheid van eigen muntslag, dan kan zij het brengen tot hooge individualizeering, ja tot den schijn dat alleen zij werkelijk het gevoel voorstelt en weergeeft, hetwelk reeds in de woorden ondubbelzinnig, schoon dan vatbaar voor opdrijving, aanwezig was. Dit streven leidt feitelijk tot iets gelijkende op het zoogenaamde „uitdrukken en bij anderen voortbrengen eener aandoening als inhoud van een zeker muzijkstuk." Gesteld deze zoogenaamde en die werkelijke macht der toonkunst dekten elkaar, het voortbrengen en bij anderen opwekken van aandoeningen ware mogelijk, en zij waren de inhoud

der muzijk, dan moesten wij noodwendigerwijze die kompozities de volmaaktste heeten, welke die opgave op de meest besliste wijze oplosten. Doch wie kent geene toonwerken van de hoogste schoonheid zonder zulk een inhoud? Wij herinneren aan Bachs Fuga's en Preludiën.

Omgekeerd zijn er vokale kompozities, welke een bepaald gevoel allernauwkeurigst — binnen de straks gestelde grenzen — zoeken af te konterfeiten, en aan welke de waarheid van dit schilderen boven ieder ander beginsel gaat. Bij nadere beschouwing komen wij tot het inzicht dat het roekelooze in het gareel van den text loopen van zulk muzikaal geschilder meestal in omgekeerde verhouding staat tot deszelfs zelfstandige schoonheid, dat dus de deklamatorisch-dramatische nauwkeurigheid en de muzikale volmaaktheid twee momenten zijn die elkander slechts een eind weegs dekken, maar dan uiteenloopen.

[Wie denkt hierbij niet aan de onverkwikkelijke «Romanzen und Balladen» van Schumann: «der Arme Peter,» «die Rothe Hanne,» «der Handschuh» e.a., die zoo met den text mede ademen, dat de muzikale schoonheid bijna geheel verdwijnt. Men vergelijke daarmede, als het ideaal van dit genre, de zangrijke Balladen van Carl Löwe! Ook begreep Schumann spoedig dat hij nog wel een stap verder gaan kon, en komponeerde zijne «Balladen für Declamation mit Pftebegleitung», daarbij aanknoopend aan Weber, die in het eerste bedrijf van zijne «Preciosa» reeds het genre «deklamatie met orkest» als eene soort van recitatief «de haut goût» heeft geëntameerd, doch daarmede, schoon er vrij wat beter mede geslaagd dan zijn navolger, niet voortgegaan is.]

Het allerduidelijkst blijkt dit uit het recitatief, als dien vorm, welke het onmiddellijkst, en tot het akcent van ieder afzonderlijk woord toe, aan de deklamatie aanleunt, niets verder beöogend dan een getrouw afgietsel van bepaalde, meest rasch wisselende gemoedstoestanden. Dit moest, als ware belichaming dier leer, de hoogste, de volmaaktste muzijk zijn; in werkelijkheid echter daalt deze bij het recitatief geheel tot dienstmaagd, en verliest hare zelfstandige beteekenis. Een bewijs dat de uitdrukking van bepaalde zielsprocessen met de taak der muzijk niet op één punt uitloopt, maar in laatste instantie haar belemmerend tegenstreeft. Men spele een eenigzins lang recitatief met weglating van de woorden, en vrage dan naar zijne muzikale waarde en beteekenis. En deze proef moet alle muzijk bestaan, wanneer wij aan haar alléén de besprokene uitwerking willen toeschrijven.

Doch geenszins alleen bij het recitatief, ook bij de volkomenste vormen, zal men de stelling bevestigd vinden, dat bij het toenemen der „beteekenisvolheid" de muzikale schoonheid geneigd is achteruit te gaan, dewijl deze een zelfstandig ontvouwen, gene een serviel in het gareel loopen eischt.

Laat ons van het deklamatorische beginsel in het recitatief tot het dramatische in de opera opklimmen. De muzijknommers in Mozarts opera's zijn in volle harmonij met hun text. Hoort men zelfs de meest gekompliceerde, de finales, zonder text, dan zullen de middelpartijen wellicht onduidelijk blijven, doch de hoofdpartijen in haar geheel zullen schoone muzijk

zijn. Het gelijkmatige voldoen aan de dramatische zoowel als aan de muzikale eischen geldt daarom met recht voor het ideaal van de opera. Dat desniettemin het wezen van deze juist daardoor een gestadige strijd is tusschen het beginsel der dramatische nauwkeurigheid en dat van muzikale schoonheid, een onophoudelijk toegeven van de eene aan de andere, dit is voor zooveel ik weet nimmer grondig aangetoond. Niet de onwaarheid, dat al de handelende personen zingen, maakt het beginsel der opera wankelend en prekair: — aan zulke illuziën geeft de fantazij zich met groot gemak over, — maar de scheeve verhouding, welke muzijk en text tot een voortdurend overschrijden of toegeven dwingt, maakt dat de opera, even als een konstitutioneele staat, op een gedurigen strijd tusschen twee grondwettelijke machten is gegrondvest. Deze strijd, in welken de kunstenaar nu het eene, dan het andere beginsel moet laten zegevieren, is het punt waaruit alle tekortkomingen der opera voortspruiten, en aan hetwelk alle kunstregels, welke welke voor de opera iets beslissends willen vaststellen, moeten getoetst worden. In hunne konsekwentiën doorgevoerd, moeten het muzikale en het dramatische element elkander noodwendig snijden. Doch de beide lijnen zijn lang genoeg om aan het menschelijk oog een goed eind ver evenwijdig voor te komen.

Hetzelfde is, zooals wij in ieder ballet kunnen opmerken, met den dans het geval. Hoe meer hij de schoone rhythmiek zijner vormen verlaat, om door gestikulatie en mimiek sprekend te worden, bepaalde gedachten en aandoeningen uit te drukken,

des te meer nadert hij tot de beduidzame, doch vormelooze pantomime. De opdrijving van het dramatische beginsel in den dans wordt in dezelfde mate eene schending zijner plastisch-rhythmische schoonheid. Als een zuiver instrumentaal werk mag eene opera nimmer optreden, maar nog veel minder geheel als een gesproken drama. Daarom zal het oogwit van den echten opera-komponist op zijn minst een gedurig schikken en plooien zijn, nimmer een in vaste verhouding domineeren van het eene of het andere moment. En waar die voorkeur twijfelachtig zou worden, heeft hij te beslissen in het voordeel van de muzikale eischen, want de opera is in de eerste plaats muzijk, dan eerst drama. Men kan dit licht afmeten aan de zeer verschillende bedoeling waarmede men een drama gaat zien, dan wel eene opera die hetzelfde onderwerp heeft. De veronachtzaming van het muzikale deel zal ons steeds het gevoeligst treffen.

Ongemeen karakteristiek is wat Mozart over de verhouding der muzijk tot de poëzij in de opera zegt. Geheel in tegenstelling met Gluck, die de muzijk aan de poëzij ondergeschikt wil maken, wil Mozart dat de poëzij der muzijk gehoorzame dochter zijn zal. Hij kent aan de muzijk, waar zij in de opera tot uitdrukking der stemming wordt aangewend, beslist de heerschappij toe. Hij beroept zich op het feit dat goede muzijk de ellendigste texten doet vergeten — nauwelijks zou een voorbeeld van het omgekeerde geval zijn op te noemen —; dit volgt echter ook ontegenzeggelijk uit den aard en het wezen der muzijk. Reeds hierdoor, dat zij onmiddelbaarder en machtiger dan iedere andere kunst de zinnen pakt en deze geheel in beslag

neemt, doet zij den indruk, dien de poëetische voorstelling door de taal te weeg brengt, geheel op den achtergrond treden; zij werkt verder door het zintuig des gehoors op eene, naar het schijnt, nog niet opgehelderde wijze onmiddelbaar op de fantazij en de verbeelding met eene prikkelende kracht, welke evenzeer die der poëzij momenteel overvleugelt (O. Jahn [1]; «Mozart», III. 91.)

De grootste kunsthistorische beteekenis van den beroemden strijd tusschen de Gluckisten en de Piccinisten ligt voor ons hierin, dat daarbij de inwendige tegenstrijdigheid der opera door het antagonisme van hare beide faktoren, de muzikale en de dramatische, voor het eerst uitvoerig ter sprake kwam. Wel is waar geschiedde dit zonder een wetenschappelijk bewustzijn van de onmetelijke principiëele beteekenis van de beslissing. Wie zich de dankbare moeite getroost tot de bronnen zelf van dien muzijkstrijd op te klimmen, zal ontdekken hoe daar, bij al de geestvolle slagvaardigheid der fransche pennevechtkunst, die zich op de gansche rijke ladder van grofheid tot vleierij beweegt, eene zoo merkwaardige onmondigheid in de opvatting van de principiëele zijde, zulk een gebrek aan diepgaander weten heerscht, dat voor de muzikale schoonheidsleer eene konkluzie uit deze jarenlange debatten niet valt aan te wijzen.

De belangrijkste dezer strijdschriften bevinden zich in de verzameling: «Mémoires pour servir à l'histoire de

[1]) [Otto Jahn, 1813 † 1869, Professor in de Filologie en Archaeologie te Bonn, gaf eene voortreffelijke levensbeschrijving van Mozart in vier deelen, 1856—59].

la Révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck.» Naples et Paris 1781.

De knapste koppen: Suard en Abbé Arnaud op de zijde van Gluck, Marmontel en La Harpe tegen hem, kwamen wel bij herhaling door de kritiek van Gluck heen er toe om de verhouding van het dramatisch tot het muzikale deel der opera, en vice versâ, in het licht te stellen, maar zij behandelden deze verhouding als eene der vele eigenschappen van de opera, en niet als hare levenskwestie. Zij hadden er geen begrip van dat van de beslissing dier verhouding het geheele bestaan der opera afhing. Het is merkwaardig hoe dicht Glucks tegenstanders somtijds het punt zijn genaderd, van waar uit de dwaling van het dramatisch beginsel geheel overzien en overwonnen worden kan. Zoo zegt La Harpe in het „Journal de Politique et de Littérature" van 5 October 1777: „Men werpt tegen dat het „niet natuurlijk zij in eene hartstochtelijke passage „eene dergelijke aria te zingen; dat dit de handeling „ophoudt en het dramatische effekt schaadt. Ik „vind die tegenwerpingen volkomen ongegrond. In de eerste plaats, zoodra men den zang toelaat, moet men hem zoo schoon mogelijk nemen, en „het is niet natuurlijker om slecht, dan om goed te „zingen. Alle kunsten zijn gegrond op konventie, „op gegevens. Als ik naar de opera ga is het om „muzijk te hooren. Ik weet zeer goed dat Alcestis „geen afscheid van Admetus nam onder het zingen „van eene aria; maar däar Alcestis op het tooneel staat „om te zingen, zoo zal ik, wanneer ik hare smart en „hare liefde in eene melodijrijke aria terugvind, al

„deelnemend in haar ongeluk van haren zang ge- „nieten". Zou men gelooven dat La Harpe zichzelf niet bewust was hoe prachtig hij hier op vasten grond stond? Want spoedig daarop vervalt hij in de fout het duo tusschen Agamemnon en Achilles in de „Iphigenia" op dien grond te bestrijden, „dat het beneden de waardigheid van twee zulke helden is, tegelijk te spreken". Daarmede heeft hij den vasten bodem der muzikale schoonheid verlaten en verraden, en erkent stilzwijgend, ja onbewust, het beginsel des tegenstanders.

Hoe konsekwenter men het dramatisch beginsel in de opera wil zuiver houden door haar de levenslucht der muzikale schoonheid te onttrekken, des te verpletterender zakt zij ineen, gelijk een vogel onder de luchtpomp. Men belandt dan ten slotte weder aan het zuivere, gesprokene drama, en krijgt daardoor ten minste het bewijs dat de opera eenvoudig onmogelijk is, wanneer men niet in haar aan het muzikale beginsel — met vol bewustzijn van zijne anti-realistische natuur — de opperheerschappij toekent. Feitelijk is deze waarheid dan ook nimmer geloochend, en zelfs de strengste dramatikus, Gluck, stelt wel de valsche theorie voorop, dat de operamuzijk niets anders behoeft te zijn dan eene opgedrevene deklamatie, — feitelijk echter breekt de muzikale natuur des mans zich dikwijls genoeg baan, en dat steeds ten grooten profijte van het werk. Hetzelfde geldt van Richard Wagner. Voor ons doel is alleenlijk sterk in het licht te stellen, dat de hoofdgrondstelling van Wagner, zooals hij haar in het eerste deel van zijn „Opera en Drama" formu-

leert: „De dwaling der opera als kunstgenre bestaat „hierin, dat een middel (de muzijk) tot doel, en het „doel (het drama) tot middel gemaakt wordt" — op valschen bodem rust. **Want eene opera, in welke de muzijk voortdurend en werkelijk slechts als middel tot dramatische uitdrukking gebruikt wordt, is een muzikaal onding.**

Ik kan mij niet onthouden hier eenige treffende uitspraken van Grillparzer en M. Hauptmann te citeeren:

«Onzinnig» noemt Grillparzer het, «de muzijk in de opera tot bloote slavin der poëzij te maken», en gaat verder voort: «wäre de muzijk in de opera slechts aanwezig om datgene nog eens uit te drukken, wat de dichter reeds eens heeft uitgedrukt, dan ware het beter de tonen weg te laten.... Wie uwe macht kent, melodij, gij die, **rechtstreeks uit den hemel**, zonder eene verklaring door woorden te behoeven, door het gemoed weder naar den hemel optrekt, wie uwe macht kent, zal de muzijk niet in het gareel der poëzij doen loopen: hij mag der laatste den voorrang geven (zooals dezen dien naar mijne meening ook verdient, als de manbare leeftijd vòòr de kindschheid), maar hij zal ook der eerste haar eigen onafhankelijk gebied toekennen, en die twee als zusters beschouwen, niet als vrouw en dienstmaagd, of zelfs als voogdes en pupil». Als grondbeginsel wil hij vastgehouden hebben: «Geene opera behoort uit het oogpunt der poëzij beschouwd te worden — uit dat oogpunt is iedere dramatisch-muzikale kompozitie onzin —, doch uit dat der muzijk».

Eene andere plaats bij Grillparzer luidt: «Het zal geenen opera-komponist gemakkelijker vallen nauwkeurig op de woorden van zijn text te komponeeren, dan hem die zijne muzijk mechanisch fabriceert, terwijl daarentegen hij wiens muzijk een organisch leven, eene in zichzelf gegronde nood-

zakelijkheid bezit, lichtelijk met de woorden in botsing komt. Elk eigenlijk melodisch thema toch heeft zijn innerlijke wet van vorming en ontwikkeling, die voor het specifiek-muzikaal genie heilig en onaantastbaar is, en dat hij niet ter wille van de woorden kan opgeven. De muzikale prozaïst kan overal beginnen en overal uitscheiden, dewijl stukken en deelen zich licht laten verzetten en anders rangschikken; doch wie zin voor een geheel heeft kan het alleen geheel geven of geheel laten staan. Dit beöogt niet de veronachtzaming van den text te verdedigen, maar dient om haar in enkele gevallen te verontschuldigen, ja te rechtvaardigen. Daarom is Rossini's kindergestamel meer waard dan Mosels prozaïsche verstands-naäperij, welke het wezen der muzijk verscheurt om de holle woorden des dichters na te stamelen; daarom kan men Mozart dikwerf zonden tegen den text verwijten, en Gluck niet; daarom is het zoozeer geprezene karakteristieke der muzijk dikwerf eene zeer negatieve deugd, die zich meestal hiertoe bepaalt **dat de vreugd door niet-treurigheid, de smart door niet-vrolijkheid, de zachtheid door niet-hardheid, de hardheid door niet-zachtheid, de liefde door de fluit, en de wanhoop door de trompetten, pauken en kontrabassen uitgedrukt wordt**. Aan de situatie moet de toonzetter getrouw blijven, niet aan de woorden; wanneer hij er in zijn muzijk betere vindt, dan mag hij over die van den text heenloopen.» Klinkt niet veel in deze tientallen van jaren geleden geschrevene aforismen als eene polemiek tegen Wagners theoriën en den Walkuren-stijl? (IX, 144 en vv.)

Evenzoo M. Hauptmann[1]) aan O. Jahn: « Mij scheen (bij het hooren van opera's van Gluck) dikwerf het oogwit van den komponist, wààr te zijn, maar niet muzijkwààr, slechts wààr met woorden, en daardoor wordt het niet

[1]) [Moritz Hauptmann, 1792 † 1868, komponist, violist en theoretikus, Kantor aan de „Thomasschule" en Leeraar aan het Konservatorium te Leipzig.]

zelden muzijkonwààr; het woord sluit kort af, de muzijk wil dóórzingen. De muzijk blijft toch altijd de vokaal tegen welken het woord slechts de konzonant is, en het akcent zal hier zooals overal toch alleen de vokaal kunnen hebben, het klinkende, niet het medeklinkende. Men hoort toch altijd door de muzijk, al kleeft zij nog zoo aan den text, door haarzelf; dus behoort zij ook om haarzelf gehoord te kunnen worden». (Brieven aan Spohr enz., ed. F. Hiller, Leipzig 1867, S. 106).

Eene konsekwentie van de stelling van Wagner, (van middel en doel) ware o. a. ook, dat alle komponisten sterk ongelijk gehad hebben die bij middelmatige texten betere dan middelmatige muzijk zochten te maken, en wij evenzoo sterk ongelijk hebben van zulke muziek te houden.

De verbindtenis der poëzij met de muzijk en de opera is een huwelijk met de linkerhand. Hoe meer van nabij wij den morganatischen echt bekijken welken de muzikale schoonheid met den pozitief voorgeschreven inhoud aangaat, des te onwaarder komt ons zijne onscheidbaarheid voor.

Hoe komt het dat wij in ieder zangnommer menige kleine verandering kunnen brengen die, hoewel zij de juistheid der gevoels-uitdrukking niet in het minst verzwakt, toch de schoonheid des motiefs deerlijk verminkt? Dat zou onmogelijk zijn wanneer de laatste in de eerste lag. Hoe komt het dat menig zangnommer hetwelk zijn text onberispelijk uitdrukt, ons onuitstaanbaar leelijk voorkomt [1])? Van het standpunt der gevoelsaesthetika kan men

[1]) [Zie bl. 52 *in parenthesi.*]

er geen kwaad van zeggen. Maar wat is dan toch de toetssteen van het schoone in de toonkunst, wanneer wij het gevoel en de verbeelding, als daartoe ontoereikend, moesten afwijzen?

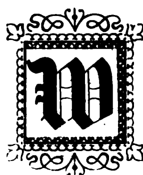
Een geheel ander zelfstandig element, dat wij dadelijk meer van nabij zullen beschouwen.





DERDE HOOFDSTUK

Het muzikaal-schoone



ij zijn tot hiertoe negatief te werk gegaan, en hebben blootelijk de onjuiste bewering zoeken af te wijzen, dat het schoone der muzijk zou bestaan in het voorstellen van aandoeningen.

Thans hebben wij bij dien omtrek zijn pozitieven inhoud te voegen, door de vraag te beantwoorden, van welken aard het schoon des toondichtsels is.

Het is een specifiek-muzikaal schoon. Daaronder verstaan wij een schoon hetwelk, een van buitenaf komenden inhoud niet behoevend, en daarvan onafhankelijk, eenig en alleen in de tonen en hunne kunstaardige verbinding ligt. De zinrijke verhoudingen

van op zichzelf bekoorlijke klanken, hun afvloeien en zamenklinken, hun vlieden en ineenvloeien, hun aanzwellen en wegsterven: — dat is wat in vrije vormen voor ons geestelijk aanschouwen treedt en als schoon behaagt.

Het grondelement der muzijk is welluidendheid, haar wezen rhythmus. Rhythmus in uitgebreiden zin, als de overeenstemming van een symmetrisch bouwwerk, en rhythmus in engeren zin, als de wisselend gelijkmatige beweging van afzonderlijke ledematen in den tijdmaat. Het materiaal waaruit de toondichter put, en welks rijkdom niet verkwistend genoeg gedacht kan worden, zijn de gezamenlijke tonen met de in dezelve opgesloten mogelijkheid tot verschillende melodij, harmonij en rhythmizeering. Onuitgeput en onuitputtelijk heerscht de melodij, als de plastische klei, waaruit het muzikale schoon in de eerste plaats behoort gekneed te worden; door duizendvoudig schakeeren, omkeeren, versterken, biedt de harmonij telkens nieuwen onderbouw; beide vereenigd beweegt het rhythmus, de polsader des muzikalen levens, en verft het penseel van wijdverschillende klankkleuren.

Wordt nu gevraagd wat met dit toonmateriaal moet worden uitgedrukt, dan luidt het antwoord: muzikale gedachten. En eene volledig in verschijning gebrachte muzikale gedachte is bereids een zelfstandig schoon, is zelfdoel, en geenszins pas eerst middel of materiaal ter voortbrenging van aandoeningen en denkbeelden.

De inhoud der muzijk zijn in tonen bewogen vormen. Langs welken weg ons de muzijk schoone

vormen zonder eene bepaalde aandoening als inhoud kan geven, dat zien wij in zekeren zin aan een tak der ornamentiek in de beeldende kunst: de arabeske. Wij aanschouwen voortschietende lijnen, hier flauw dalend, dààr stout omhoogstrevend, hier inbuigend naderende, dààr uitbochtend afwijkende, in kleine en groote bogen korrespondeerend, schijnbaar onmeetbaar, doch altijd goed geëvenredigd, overal een tegenmotief of een pendant begroetend, eene verzameling van kleine afzonderlijkheden, en toch een geheel. Denken wij ons nu eene arabeske niet dood en in rust, maar in voortdurende zelfplastiek voor onze oogen ontstaande. Wij zien dan hoe de dikke en dunne lijnen elkaar naloopen, met eene kleine bocht zich tot eene stoute hoogte verheffen, dan weder zinken, zich uitbreiden, inbuigen, en in zinrijke wisseling van rust en inspanning het oog steeds op nieuw verrassen! Zoo wordt de vergelijking reeds fijner en zinrijker. Denken wij ons eindelijk deze levende arabeske als de gedurige uitstrooming van eene kunstenaarsziel, die de gansche volheid harer fantazij onophoudelijk in de aderen dezer beweging uitgiet — zal dan die indruk dien van muzijk niet eenigzins nabij komen?

Ieder van ons heeft zich als kind wel eens aan het wisselend kleuren- en vormenspel eens kaleidoskoops vergast. Zulk een kaleidoskoop, doch op onmetelijk veel hoogeren idealen trap van verschijning, is de muzijk. Zij brengt in onophoudelijk zich ontwikkelende afwisseling schoone vormen en kleuren, zacht overgaande, scherp kontrasteerende, altijd zamenhangende, en toch altijd

nieuw, in zichzelf afgesloten en van zichzelf vervuld. Het hoofdonderscheid is dat zulk een aan ons oor voorgebrachte tonen-kaleidoskoop zich als onmiddellijke uitvloeiing van een kunstaardig scheppenden geest voordoet; de zichtbare als niet meer dan een zinrijk, doch mechanisch speeltuig. Wie niet bij wijze van vergelijking, maar feitelijk, de metamorfoze van kleur tot muzijk zou willen doordrijven, en zoodoende de middelen der eene kunst in de uitwerkingen der andere indrijven, die zou belanden bij het kinderachtige speelgoed „kleurenklavier" of „oogenorgel", waarvan de uitvinding evenwel bewijst hoe de formeele zijde van beide verschijningen op gelijken grondslag rust.

[Kleurenklavier noemde een zekere Castel te Parijs een door hem uitgevonden en in 1725 in het openbaar vertoond toetseninstrument, dat bij het neerdrukken der toetsen bepaalde kleuren voortbracht. Alle kleuren werden vertoond door zeven hoofd- en vijf bij-trappen in de middelste oktaaf, welke kleuren in de hoogere oktaven helderder, in de lagere donkerder, doch steeds in gelijke volgorde terugkwamen. Als de drie hoofd- en oorspronkelijke kleuren, overeenkomende met den grondtoon, terts en kwint van den muzikalen drieklank c, e, g, beschouwde hij blauw, geel en rood. Groen als vertegenwoordiger van de sekonde, oranje voor de kwart, violet en indigo voor de sext en de septima voltooiden de diatonische toonladder. Om nu den indruk van overeenstemming van kleuren en tonen te weeg te brengen, verbond C. aan het instrument orgelpijpen, die bij nederdrukking der toetsen de overeenkomstige tonen aangaven, en aanleiding gaven tot de benaming oogenorgel-*clavecin oculaire*. Dit instrument, hetwelk in het begin een grooten opgang maakte, viel spoedig tegen, en geraakte zoodanig in vergetelheid, dat op dit oogen-

blik waarschijnlijk geen enkel exemplaar meer te vinden zou zijn. Verbeterd werd het alleen nog door een leerling van C., die omstreeks 1757 te Londen een door hem vervaardigd instrument vertoonde, dat hij *ocular harpsichord* noemde, en bestond uit eene 1,8 M. hooge, 1 M. breede en 0.6 M. diepe kast, die rechtop op het voorste deel van een klavier stond, hetwelk haar tot basis diende. Op den voorgrond vertoonden zich zestig geëmailleerde $6^1/_2$ cM. dikke elliptische lenzen. Iedere lens werd op hare beurt door eene lamp verlicht, en gaf dan een gekleurd licht van zekere nuance en tevens een toon, die — wegens de langzamer voortplanting van het geluid — zooveel vroeger werd voortgebracht, dat kleur en toon nauwkeurig tegelijkertijd het oog «verrukten». In het geheel waren er 500 lenzen en even zooveel lampen.

De uitvinders van deze vergeten speeltuigen hielden geene rekening met de omstandigheid dat het aantal door menging van kleuren voortgebrachte, nog duidelijk onderscheidbare, kleurentinten oneindig veel grooter is dan dat der tonen.]

Mocht de een of andere gevoelsdweepende muzijkvriend onze kunst door dergelijke analogiën verlaagd achten, zoo werpen wij tegen, dat het er alleen op aankomt of de analogie juist is of niet. Verlaagd wordt niets hierdoor, dat men het beter leert kennen. Wil men de eigenschap der beweging, der ontwikkeling in den tijd — tegenover die in de ruimte, waardoor het beeld van den kaleidoskoop bijzonder treffend wordt — laten rusten, dan kan men voor het muzikaal-schoone gemakkelijk eene hoogere analogie vinden, hetzij dan in de schoone bouwkunst, in het menschelijk lichaam, of in een landschap, die allen eene naïeve schoonheid van omtrekken en kleuren bezitten, afgezien van de ziel, van den verstandelijken indruk.

Dat men de volheid des schoonen niet vermocht

te schatten, die in het zuiver muzikale leeft, daaraan heeft veel schuld de geringschatting van het zinnelijke ten voordeele van de moraal en het gemoed, bij Hegel ten voordeele van „de idee", welke wij in oudere aesthetika's ontmoeten. Iedere kunst gaat uit van en put uit het zinnelijke. De gevoelstheorie miskent dit, zij let in het geheel niet op het hooren en gaat onmiddellijk over tot voelen. De muzijk scheppe voor het gemoed, zoo redeneeren zij, en niet voor het triviale oor.

Ja, wat zij oor noemen — voor het „labyrinth" of trommelvel" dicht geen Beethoven. Doch de fantazij, die op het ontvangen van gehoorsindrukken is ingericht, en voor welke het zintuig geheel iets anders beduidt dan een eenvoudigen trechter aan de oppervlakte der verschijningen, zij geniet in zelfbewuste zinnelijkheid de klankfiguren, de zich opbouwende tonen, en leeft vrij en onmiddelbaar in derzelver aanschouwing.

Het is buitengemeen moeilijk dit zelfstandig schoon der toonkunst, dit specifiek-muzikale te beschrijven. Daar de muzijk geen origineel in de natuur bezit, en geen inhoud uitspreekt die door begrippen is weer te geven, kan men over haar slechts in drooge technische definities of in poëetische fikties spreken. **Ook hààr rijk is „niet van deze wereld."** Alle fantastische schilderingen, karakteristieken en onschrijvingen van een toonwerk zijn of beeldsprakig, of onjuist. Wat bij iedere andere kunst nog beschrijving is, is bij de toonkunst reeds metafoor. De muzijk wil nu eenmaal als muzijk opgevat, wil absoluut genoten worden.

«Doch wat is muzijk? Deze vraag heeft mij gisteren avond uren lang uit den slaap gehouden. Het is met de muzijk wonderlijk geschapen; ik zou kunnen zeggen: zij is een wonder. Zij staat tusschen gedachte en verschijning; zij staat als middelaarster tusschen geest en stof; zij is beiden verwant, en toch van beide verschillend: zij is geest, maar geest die zich in den tijd uitstrekt; zij is stof, maar stof die geen ruimte behoeft.

Wij weten niet wat muzijk is. Maar wat goede muzijk is, dat weten wij, en nog beter weten wij wat slechte muzijk is; want van de laatstgemelde is ons een hoop ter ooren gekomen! De muzikale kritiek kan zich slechts op proefneming, niet op synthese gronden. Zij moest eigenlijk de muzijkwerken alleen onderscheiden naar hun vermogen om te behagen, en als maatstaf aannemen het totaal van aangename indrukken die zij op het publiek hebben gemaakt. Niets is onvruchtbaarder dan het theoretizeeren in de muzijk; hier zijn wel is waar wetten, wiskunstig vastgestelde wetten, maar deze wetten zijn niet de muzijk maar hulpmiddelen, evenals de teekenkunst en de leer der kleuren, of zelfs palet en penseel niet de schilderkunst zijn, maar slechts middelen en grenzen. Het wezen der muzijk is openbaring; er laat zich daarvan geen rekenschap geven, en de ware muzikale kritiek is eene ervaringswetenschap.

Ik ken niets onverkwikkelijkers dan eene recensie van Monsieur Fétis, of van zijn zoon, Monsieur Foetus, waarin a priori, op inwendige gronden, een muzijkwerk zijn waarde toegekend of afgenomen wordt. Dergelijke recensies, gehuld in een zeker argot, en gelardeerd met technische uitdrukkingen, die niet der algemeen beschaafde wereld, maar slechts den uitvoerenden kunstenaars bekend zijn, geven zulk zinledig geschetter een zeker aanzien bij de groote menigte. Evenals mijn vriend Detmold voor de schilderkunst een handboek geschreven heeft, waardoor men in twee uur tijd kunstkritikus wordt, zoo moest iemand eens een dergelijk boekje voor de muzijk schrijven, en door een ironische

woordenlijst der muzikale recensie-frazen en des orkest-jargons aan het zinledige handwerk van een Fétis en een Foetus een eind maken. De beste muzijkkritiek, de eenige die misschien iets bewijst hoorde ik verleden jaar te Marseille aan de open tafel, waar twee handelsreizigers zaten te disputeeren over de question brûlante of Rossini dan wel Meijerbeer een grooter meester was. Zoodra de een den Italjaan de grootste voortreffelijkheid toekende, opponeerde de ander, maar dat niet met drooge woorden, maar hij neuriede eenige bijzonder schoone melodiën uit «Robert le Diable». Hierop wist de eerste niet treffender te antwoorden dan door met vuur een paar passages uit den «Barbiere di Seviglia» daar tegen in te neuriën, en dit hielden zij vol gedurende den geheelen tafeltijd; in stede van een vermoeiend debat, en van zinledige redenaties, gaven ze ons de kostelijkste tafelmuzijk, en ten slotte moest ik toegeven dat men over muzijk of in het geheel niet, of slechts op deze realistische manier behoorde te disputeeren.»

(Heinrich Heine: «Over het Fransch Tooneel», Vertrouwelijke Brieven aan August Lewald, 1837; Negende Brief.) [1)]

Het specifiek-muzikale is geenszins als blootakoestisch schoon of proportioneele symmetrie te verstaan — begrippen van lagere orde, die het in zich opneemt — nog minder mag van een „oorenkittelend spel der tonen" gesproken worden, of dergelijke aanduidingen, waarmede het gebrek aan verstan-

1) [Ik heb geen weerstand kunnen bieden aan de verleiding eene der geestigste passages van Heine, zoo juist ter snede van het onderwerp dat ons bezig houdt, hier op te nemen. Ik heb gemeend dat hier een verrassend, en met de meeningen des auteurs merkwaardig overeenkomend licht over ons betoog wordt verspreid. Mogen de opvolgers van Monsieur Fétis en Monsieur Foetus dit vervelend vinden!]

delijke bezieling pleegt te worden in het licht gesteld.

Door de omstandigheid dat wij op muzikale schoonheid aandringen, hebben wij het verstandelijk gehalte niet uitgesloten, maar het juist bedongen. Want wij erkennen geen schoonheid zonder een kompetent deel verstand. Maar daar wij het schoone in de muzijk feitelijk in vormen hebben verlegd, is reeds aangeduid, dat het verstandelijk gehalte in den nauwsten zamenhang met deze toonvormen staat. Het begrip „vorm" vindt in de muzijk eene gansch eigenaardige verwezenlijking. De vormen die uit tonen ontstaan, zijn niet ledig, doch gevuld, niet bloote grenslijnen van een vakuüm, doch geest, die zich van binnen naar buiten openbaart. In tegenstelling met de arabeske is dus de muzijk wel ook een beeld, maar een zoodanig welks onderwerp wij niet in woorden vatten en met onze begrippen meten kunnen. In de muzijk is zin en logika, maar muzikale, zij is eene taal die wij spreken en verstaan, doch niet in staat zijn te omschrijven. Er ligt eene diepzinnige uitspraak hierin dat men ook bij toonwerken van „gedachten" spreekt, en evenals in de spraak onderscheidt het geöefende oordeel bij de muzijk gemakkelijk echte gedachten van gekakel. Evenzoo erkennen de Duitschers het verstandelijk afgeslotene eener tonengroep, door haar „Satz" (volzin) te noemen, daar evenals bij eene logische periode precies te voelen is waar haar zin uit is, ofschoon logische zin en muzikale zin onderling onmeetbare abstrakties zijn.

Het verstandelijk-logische dat in het muzikale boetseeren liggen kan berust op zekere fundamenteele

wetten, die de natuur in de organizatie van den mensch en in de uiterlijke geluidverschijnselen gelegd heeft. Het is voornamelijk de oerwet der „harmonische progressie" welke, analoog met den cirkelvorm bij de beeldende kunsten, de kiem der gewichtigste verdere formatie en de — jammer genoeg nog zoo weinig bestudeerde — verklaring der verschillende muzikale verhoudingswetten in zich bevat.

Alle muzikale elementen staan onder elkander in geheime, op natuurwetten gegronde verhoudingen en keurverwantschappen. Deze het rhythmus, de melodij en de harmonij onzichtbaar beheerschende keurverwantschappen verlangen in de menschelijke muzijk bevredigd te worden, en stempelen iedere haar tegenstrevende verbinding tot willekeur en leelijkheid. Zij leven, zoo al niet in den vorm van wetenschappelijk bewustzijn, dan toch instinktmatig, in ieder ontwikkeld oor, hetwelk dientengevolge het organische, het logische eener groep van tonen, dan wel het tegenstrijdige, onnatuurlijke derzelve door bloote aanschouwing (aanhooring) gewaar wordt, zonder dat een algemeen-logisch begrip als maatstaf of als derde der vergelijking zou kunnen dienen.

De poëzij mag het leelijke reeds eenigzins mildelijk aanwenden. Want daar de werking der poëzij eerst door het medium der onmiddelbaar door haar gesuggereerde begrippen de verbeelding bereikt, zal de voorstelling der doelmatigheid den indruk van het leelijke a priori in zooverre matigen, dat het als prikkel en tegenstelling zelfs het hoogste effekt te weeg brengen kan. De indruk der muzijk daarentegen wordt onmiddellijk door het zintuig ontvangen en genoten, de sanktie van het verstand

komt te laat om de storingen van het onbehagelijke te kompenzeeren. Daarom mag Shakespeare tot het afgrijsselijke gaan, Mozarts grens was het schoone (Grillparzer IX, 142).

In deze negatieve inwendige logika, die het tonenstelsel uit kracht van natuurwetten aankleeft, wortelt zijne verdere geschiktheid tot de opneming van een pozitief schoonheidsgehalte.

Het komponeeren is een arbeiden van den geest met daartoe geschikte grondstof. Even onuitputtelijk rijk als die muzikale grondstof is, even veerkrachtig en kneedbaar betoont zij zich voor de fantazij des kunstenaars. Deze bouwt niet, gelijk de architekt, op ruw en log gesteente, maar op de nawerking van vooraf geklonken hebbende tonen. Van etheerischer, fijner natuur dan iedere andere kunstgrondstof, nemen de tonen gewillig iedere gedachte des kunstenaars in zich op. Daar nu de toonverbindingen, in wier verhoudingen het muzikaal schoone ligt opgesloten, niet door mechanisch aanéénvoegen, maar door den vrijen arbeid der fantazij verkregen worden, stempelt zich de intellektuëele kracht en eigenaardigheid dierzelfde fantazij aan dat produkt op als karakter. Als schepping van een denkenden en gevoelenden geest heeft bijgevolg eene muzikale kompozitie in hoogen graad het vermogen, zelf geest- en gevoelvol te zijn. Dit „geestrijk" gehalte eischen wij in elk muzikaal kunstwerk; doch het mag in geen ander moment van hetzelve gelegd worden dan in de toonformaties zelf. Onze opvatting over den zetel van geest en gevoel in eene kompozitie staat tot de gangbare meening als de begrippen immanentie en transscendentie.

Iedere kunst heeft ten doel een in de fantazij des kunstenaars geborene gedachte in uitwendige verschijning te brengen. Maar dit ideale in de muzijk is een ideaal in tonen, geen ideaal in begrippen, dat later in tonen zou moeten overgezet worden. Niet het plan een bepaalden hartstocht muzikaal te schilderen, maar het ter wereld brengen van eene bepaalde melodij is de bronwel, waaruit ieder verder scheppen van den komponist zijn uitgang neemt. Ten gevolge van die oorspronkelijke, geheimzinnige macht, in wier werkplaats het menschelijk oog nooit ofte nimmer dringen zal, weerklinkt in de ziel van den komponist een thema, een motief. Hooger dan het ontstaan van dien eersten zaadkorrel kunnen wij niet opklimmen, wij moeten het eenvoudig als feit aannemen. Is het eenmaal in de ziel des komponisten gevallen, dan begint zijn scheppen, hetwelk, van dit hoofdthema uitgaande, en steeds daarmede voeling houdende, het oogwit nastreeft het in al zijne betrekkingen voor te stellen. Het schoon van een zelfstandig eenvoudig thema kondigt zich in het aesthetisch gevoel aan met die spontaneïteit, welke geene andere verklaring toelaat dan hoogstens de innerlijke doelmatigheid der verschijning, de harmonij zijner deelen, zonder betrekking op een buitenaf bestaand derde. Het behaagt ons op zichzelf, gelijk de arabeske, de kolom, of gelijk produkten van natuurschoon, gelijk blad of bloem.

Niets onjuister en veelvuldiger dan de klassifikatie, welke „schoone muzijk" met en zonder „geestrijk" gehalte onderscheidt. Zij vat het begrip van schoon in de muzijk veel te eng op, en stelt zich den kunst-

rijk zamengevoegden vorm als iets op zichzelf bestaande, en dan in de tweede plaats den daarin uitgegoten „geest" als ook iets zelfstandigs voor: vervolgens verdeelt zij dan de kompozities in volle en ledige champanjeflesschen. **Maar in de muzijk hebben wij eene champanje die met de flesch meegroeit.**

De eene bepaalde muzikale gedachte is zonder meer, op zichzelf, geestvol, de andere gemeen; deze sluitkadans klinkt edel, door verandering van twee noten wordt zij plat. Met volle recht beteekenen wij een muzikaal thema, als „grootsch, bevallig, innig, geesteloos, triviaal": — maar al die uitdrukkingen beteekenen het muzikaal karakter der passage. Ter karakterizeering dezer muzikale uitdrukking van een motief kiezen wij dikwerf uitdrukkingen, ontleend aan ons gemoedsleven, als: „fier, neerslachtig, sentimenteel, moedig, smachtend". Doch wij kunnen de beteekeningen ook aan eene andere orde van denkbeelden ontleenen, en eene muzijk „geurig, lentefrisch, nevelachtig, kil" noemen.

[Toetsen wij aan dit begrip van muzikaal karakter b.v. de Fuga's en Preludiën van Bach, dan bevinden wij dat Rubinstein er nu eens een religieus dan een heroïsch, nu een melancholisch dan een grandioos, nu een ernstig dan een humoristisch, pastoraal, dramatisch karakter in meent aan te treffen (a. w. bl. 27). Ontvangen wij dienzelfden indruk, dan moeten wij ook toegeven dat dit muzikaal karakter zeer goed overeen is te brengen met een volkomen gemis aan een bepaalden inhoud (zie boven bl. 32 en 52).]

Aandoeningen zijn bijgevolg ter beteekening

van het muzikaal karakter niet gewichtiger dan verschijnselen aan andere orden van denkbeelden ontleend, geschikt om door analogie aanleiding te geven tot epitheta, welke men in het bewustzijn hunner plasticiteit vrijelijk mag bezigen, mits men zich wachte te zeggen: deze muzijk schildert hoogmoed en dgl.

De nauwkeurige beschouwing aller muzikale koördinaten van een thema overtuigt ons echter dat er — bij alle onnaspeurlijkheid der diepste, ontologische oorzaken — toch een aantal naderbij liggende gronden zijn, met welke de intellektuële uitdrukking eener muzijk in nauw verband staat. Ieder afzonderlijk muzikaal element — ieder interval, iedere klankkleur, ieder akkoord, ieder rhythmus — heeft zijne eigenaardige fyziognomie, zijn bepaald effekt. Ondoorgrondbaar is de kunstenaar, doorgrondbaar het kunstwerk.

Hetzelfde thema klinkt anders boven den drieklank dan boven een sextakkoord; eene melodijstap naar de septima draagt een geheel ander karakter dan eene naar de sext; het rhythmus, de toonsterkte, de toonkleur, het toongeslacht veranderen zijne specifieke kleur en karakter; kortom, iedere enkele faktor eener passage draagt met noodzakelijkheid daartoe bij, dat zij juist die logische uitdrukking aanneemt, zoo en niet anders op den hoorder werkt. Wat de muzijk van Halévy barok, die van Auber bevallig maakt, wat het eigenaardige uitmaakt waaraan wij dadelijk Mendelssohn, Spohr herkennen, dit alles laat zich tot zuiver muzikale momenten herleiden, zonder beroep op het raadselachtige gevoel.

[Om te begrijpen waarom de schrijver Halévy barok noemt, moet men den datum (1854) der eerste uitgave van dit geschrift, waaraan de schrijver, zie de voorrede, sedert niets heeft gewijzigd, in aanmerking nemen, en dat bv. Berlioz te Weenen niet voor 1866 («La Damnation de Faust») bekend is geworden. Sedert dien datum zijn wij nog al een en ander gewend geraakt, dat gedwongen heeft de grenzen van het begrip «barok» onmetelijk uit te zetten.

Wat Halévy vroeger barok deed noemen was waarschijnlijk de wijde ligging van sommige zijner thema's, waarvan wij, o. a. voorbeelden zien in de schoone romance: «Quand de la nuit l'épais nuage» uit de liefelijke opera L'Eclair — in 1862 nog met zooveel sukces in den Haag opgevoerd — de «Ronde de Nuit» uit de «Mousquetaires de la Reine», enz.]

Waarom de veelvuldige kwint-sextakkoorden, de enge diatonische thema's bij Mendelssohn [1]), de chromatiek en de enharmoniek bij Spohr, de korte tweedeelige rhythmen bij Auber enz. juist dien en dien bepaalden onmiskenbaren indruk verwekken — dat kan wel is waar noch de zielkunde, noch de natuurkunde van den mensch beantwoorden. Vraagt men echter naar de meest nabijliggende determineerende oorzaak — en daarop komt het immers in de kunst voornamelijk aan — **dan ligt het hartstochtelijk effekt van een thema niet in de gewaande overmatige smart van den komponist, maar in zijne overmatige intervallen, niet in het trillen zijner ziel, maar in het tremolo der**

1) [En niet het minst zijne verminderde-septima-akkoorden, waarvan hij het kwistig gebruik in de moderne muzijk als het ware populair gemaakt heeft.]

pauken, niet in zijn gesmacht, maar in de chromatiek. De zamenhang van die beide zaken wordt daarom niet geloochend; hij zal aanstonds nader onderzocht worden; vastgehouden moet alleen worden dat voor het wetenschappelijk onderzoek betreffende het effekt van een thema absoluut en objektief slechts deze muzikale faktoren kunnen gelden, en nimmer de vermoedelijke stemming die den komponist daarbij vervulde. Wil men van deze laatste onmiddelbaar tot het effekt des werks besluiten, of het laatste uit de eerste afleiden, dan kan de konkluzie misschien juist uitvallen, maar over het gewichtigste middellid der deduktie, de muzijk zelf, wordt dan heengesprongen.

Alle degelijke komponisten bezitten, de een meer instinkmatig, de andere meer zelfbewust, eene uitgebreide en praktische kennis des karakters van elk muzikaal element. Maar tot de wetenschappelijke verklaring der verschillende muzikale effekten en indrukken behoort eene theoretische kennis van de bedoelde karaktertrekken, van hunne rijkste kombinatie tot op de fijnste nog onderscheidbare muzikale molekule. De bepaalde indruk met welken eene melodij macht over ons krijgt, is niet slechtweg „raadselachtig, geheimzinnig wonder", dat wij slechts kunnen „gevoelen en voorgevoelen" maar onvermijdelijk gevolg van de muzikale faktoren welke in deze bepaalde verbinding werken. Eene nauwe of wijde ligging (rhythmus), diatonische dan wel chromatische voortschrijding, — alles heeft zijne karakteristieke gelaatstrekken en zijne bijzondere manier om ons aan te spreken; daarom zal het den

beschaafden muzikus een ongelijk duidelijker voorstelling van een hem vreemd muzijkstuk geven, dat er b.v. te veel verminderde septima-akkoorden en tremolo's daarin voorkomen, dan de dichterlijkste schildering van de emotiën, welke de verslaggever onder het hooren heeft doorstaan.

De nasporing van den aard van elk afzonderlijk muzikaal element, van zijn zamenhang met een bepaalden indruk — alleen van het feit-zelf, niet van deszelfs grond- (eerste) -oorzaak — eindelijk het herleiden van deze partieele onderzoekingen tot algemeene wetten, dat zou die „wijsgeerige grondvesting" der muzijk uitmaken, naar welke zoovele schrijvers verlangen, zonder ons tevens mede te deelen, wat zij daaronder eigenlijk verstaan. Doch het zielkundige en het natuurkundige effekt van elk akkoord, van elken interval, van elke notenligging, is niet hiermede verklaard dat men zegt: deze is rood en die groen, dan wel deze hoop, gene neerslachtigheid, maar slechts door onderschikking van de specifiek-muzikale eigenschappen onder algemeene aesthetische kategoriën, en van deze onder één opperst beginsel. Waren zoodoende dan enkele faktoren elk geïsoleerd verklaard, dan behoorde verder aangetoond te worden hoe zij elkander in de verschillendste zamenschikking determineeren en wijzigen.

De meeste toongeleerden hebben der harmonij en der kontrapunktische begeleiding eene allereerste plaats ten opzichte van het verstandelijk gehalte eener kompozitie gevindiceerd. Doch men ging bij die rangregeling veel te oppervlakkig en te kleingeestig te werk. Men omschreef de melodij als de

ingeving van het genie, als draagster der zintuigelijkheid en des gevoels — in het voorbijgaan kregen de Italjanen een komplimentje; in tegenstelling met de melodij werd de harmonij als draagster van het substantieele gehalte ten tooneele gevoerd, als produkt van nadenken, en dat zich laat aanleeren. Het is aardig hoe lang men met zulk eene gebrekkige wijze van voorstellen vrede kon hebben. In beide beweringen is waarheid verborgen, doch zij gelden noch zoo in het algemeen, noch zoo ieder op zichzelf. De geest is één en zoo is ook de muzikale inventie eens kunstenaars. Melodij en harmonij ontspringen gelijktijdig en in dezelfde wapenrusting [1]) uit het hoofd des toondichters. Noch als die van vazal tot leenheer, noch als antagonistisch moet de verhouding van harmonij tot melodij opgevat worden. Beide kunnen zich nu eens even krachtig ontvouwen, dan de een zich der andere vrijwillig onderschikken: in het eene zoowel als in het andere geval kan de hoogste verstandelijke schoonheid bereikt worden. Is het misschien de (geheel ontbrekende) harmonij in de hoofdmotieven van Beethovens Ouverture Koriolanus, en van Mendelssohns Ouverture Hebriden, wat denzelven de uitdrukking van diepzinnigen gedachtenrijkdom verleent? Zal men aan Rossini's thema: «O, Mathilde» [2]) of aan een Napolitaansch volkslied meer geest ingieten, wanneer men een basso continuo of ingewikkelde akkoordenreeksen in plaats van het armoedige harmonij-hekwerk zet? Deze

[1]) [Toespeling op de geboorte van Pallas uit het hoofd van Zeus.]
[2]) [Waarschijnlijk uit de Guillaume Tell.]

melodij moest met die harmonij tegelijk uitgedacht worden, met dit rhythmus en dat toongeslacht. Het intellektueel gehalte behoort tot die allen in 't gemeen, en de verminking van één lid kwetst ook het effekt der overige. Het uitkomen der melodij of der harmonij, of van het rhythmus, komt aan het geheel ten goede, en hier alle geest in de akkoorden, daar alle platheid in het ontbreken derzelve te zoeken, is pure pedanterie. De kamelia komt zonder geur op de wereld, de lelie kleurloos, de roos praalt voor beide zintuigen — daar valt niets te verschikken, en toch is ieder van haar schoon!

De „wijsgeerige grondvesting der muzijk" zou dus hebben na te gaan welke intellektueele denknoodzakelijkheden met ieder muzikaal element verbonden zijn, en hoe zij met elkander zamenhangen. De dubbele eisch van een streng wetenschappelijk kader en eene hoogst volledige kazuïstiek, maken die taak zeer ingewikkeld en moeilijk, maar toch niet onbereikbaar, als men ten minste niet naar eene exakte muzijkwetenschap, op het spoor der chemie of der fyziologie, als ideaal streefde!

De wijze hoe de scheppingsdaad bij den instrumentalen toondichter volbracht wordt, geeft ons het beste inzicht in het eigenaardige van het muzikale schoonheidsbeginsel. Eene muzikale gedachte ontspringt oorspronkelijk in des toondichters fantazij, hij spint haar verder, steeds schieten er meer en meer kristallen aan, totdat onmerkbaar de gestalte van het gansche tonenbeeld in zijne hoofdlijnen voor hem staat, en alleen nog de kunstaardige uitvoering, passend, wikkend, metend, wijzigend, het hare heeft

bij te brengen. Aan het voortbrengen van een bepaalden inhoud denkt de instrumentale toonzetter niet. Doet hij het toch, dan stelt hij zich op een verkeerd standpunt, meer naast dan in de muzijk; zijne kompozitie wordt de overzetting van een programma in tonen, welke dan ook zonder dat programma onverstaanbaar blijven. Wij miskennen noch onderschatten Berlioz' schitterend talent, wanneer wij op deze plaats zijn naam noemen. Hem is Liszt met zijne veel zwakkere „symphonische Dichtungen" nagevolgd.
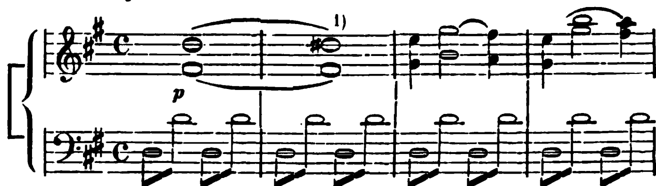
Zooals uit hetzelfde marmer de eene beeldhouwer betooverende vormen, de andere een wanklomp uithouwt, vervormt zich de toonladder onder verschillende handen tot eene Ouverture van Beethoven, of eene modern-Italjaansche. Welk onderscheid is tusschen die twee? Misschien dat de eene edeler aandoeningen, of wel dezelfde aandoeningen juister uitdrukt? Neen, maar dat zij schoonere toonvormen voortbrengt. Slechts dit maakt eene muzijk goed of slecht, dat de eene komponist een van geest fonkelend thema inzet, de anderen een gemeen, dat de eerste het in alle richtingen steeds nieuw en belangrijk ontwikkelt, de laatste het zijne zoo mogelijk hoe langer hoe slechter maakt, de harmonij des eenen zich origineel en vol afwisseling ontvouwt, terwijl die van de tweede uit armoede niet van haar plaats komt, dat de rhythmus hier eene van levenswarmte kloppende slagader is, daar dat van de ronzebons.

Er is geene kunst die zoo spoedig en zoovele vormen verbruikt als de muzijk. Modulaties, kadanzen, voortschrijdingen in intervallen, harmonische progressies
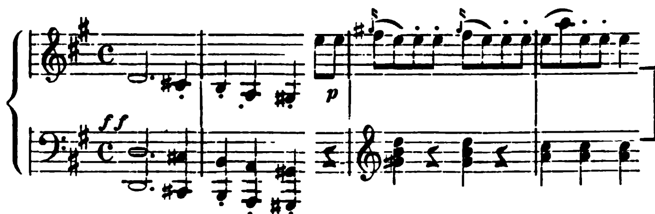
verslijten in vijftig, ja in dertig jaar zóó totaal, dat de geestvolle komponist zich van dezelve niet meer kan bedienen, en voortdurend tot uitvinding van nieuwe zuiver muzikale trekken gedrongen wordt. Men kan van eene menigte kompozities, die hoog boven de prullaria van haar tijd uitsteken, zonder onjuistheid beweren dat zij eenmaal schoon waren. De fantazij des zinrijken kunstenaars zal uit de geheime oerbetrekkingen der muzikale elementen onderling, en uit hunne ontelbare kombinaties, de fijnste, verborgenste opdiepen, zij zal toonvormen scheppen die uit de vrijste willekeur geboren en toch tegelijk langs een onzichtbaar fijnen draad door de noodzakelijkheid gedetermineerd schijnen. Zulke werken, of passages uit dezelve kunnen wij zonder bedenking „geestrijk" noemen, en daarmede te gelijk Oulibicheff's [1]) dwaling te niet doen, dat instrumentale muzijk niet geestrijk zou kunnen zijn, daar „voor een' komponist de geest eenig en alleen in zekere toepassing zijner muzijk op een direkt of indirekt programma bestaat." Het is met onze beschouwing zeer goed overeen te brengen het beroemde dis in het Allegro der Ouverture Don Juan, dan wel den dalenden unisonoloop in hetzelve een genialen trek te vinden, maar nooit ofte nimmer heeft Mozart met de eerste, (zooals Oulibicheff leeraart) „de vijandige verhouding van Don

[1]) [Alexander Oulibicheff, geb. te Dresden 1795, Russisch Staatsraad en muzikoloog, † 1858 in Rusland. Hoofdwerken: „Nouvelle biographie de Mozart, suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique", 3 vol. Moscou 1843, en „Beethoven, ses critiques et ses glossateurs", 1857.]

Juan tegenover het menschdom", met de laatste „de vaders, mannen, broeders en minnaars der door Don Juan verleide vrouwen" willen uitdrukken.



1) „De vijandige houding van Don Juan tegenover het menschdom."



„De vaders, mannen, broeders en minnaars."

De verleide dochters, vrouwen, zusters en bruiden?

Is al zulke wichelarij reeds op zichzelf uit den booze, zij wordt het dubbel bij Mozart, — de muzikaalste natuur die ooit bestaan heeft — die alles wat hij maar aanraakte, in muzijk veranderde. Oulibicheff ziet ook in de G-mol-symfonie de geschiedenis eener hartstochtelijke liefde in vier verschillende fazen nauwkeurig uitgedrukt. De G-mol-symfonie is muzijk en anders niets. En meer behoeft ook niet. Men zoeke toch niet in muzijkstukken het weergeven van bepaalde zielsprocessen of gebeurtenissen, maar voor alles muzijk, en men zal hare rijke gave zuiver genieten. **Waar**

het muzikaal-schoone ontbreekt, wordt het niet vergoed door het er-inwijsneuzen van grootsche gedachten, en waar het bestaat is het laatste onnoodig. In ieder geval brengt het de muzikale opvatting in eene geheel verkeerde richting. Dezelfde lieden, die der muzijk eene plaats onder de openbaringen van den menschelijken geest willen vindiceeren, welke zij niet heeft en nimmer verkrijgen zal, dewijl zij niet in staat is overtuigingen voort te planten, — diezelfde lieden hebben het eerst de uitdrukking „bedoeling" (Intention) in de mode gebracht.

In de toonkunst bestaat geene bedoeling („Intention") die de ontbrekende scheppingskracht („Invention") zou kunnen vervangen. Wat niet in de verschijning komt bestaat in de muzijk in het geheel niet; en wat in de verschijning is gekomen is geen „Intention" meer De uitspraak: „zijne muzijk is diepzinnig", hij heeft „Intentionen", wordt meestal gebruikt om lof toe te zwaaien: mij komt zij voor eer een blaam te bevatten, die in goed Hollandsch overgezet, zou luiden: **de kunstenaar zou wel willen, maar hij kan niet. En kunst komt van kunnen, wie niet kan.....die heeft „bedoelingen".**

[«Viel bij Berlioz, zegt Dr. Joseph Schlüter, (Allgemeine Geschichte der Musik, S. 202) nog echt muzikaal schoon te waardeeren, de «symphonische Dichtung» van Liszt (zie bl. 82) leidt ons tot op een hairbreed afstand van de grens, waar de muzijk ophoudt kunst te zijn. Zij wordt door het stelselmatig op den

voorgrond stellen van het «pregnante», van het «hoogsymbolische» hare eigene negatie — *cogitat, ergo non est:* «muzijk des verstands», die den verstande het woord, en der muzijk de ziel ontneemt». En wat verder: «Van Ambros»[1]) den halven lofredenaar van Liszt, is het onbetaalbare woord: **„Deze werken zijn niet, zij beteekenen!"**

« Evenals in de opera door Wagner, is in de instrumentale muzijk door Berlioz en Liszt het kunstaardig evenwicht tusschen verstandelijk gehalte en vorm verbroken, en besluiteloos slingert de kunst tusschen hare twee tegenovergestelde polen, het meest krasse realisme, en het afgetrokkenst idealisme, heen en weer, zonder in hun levenwekkend midden tot rust te kunnen komen. Al is men feitelijk niet zoo vooruitgehold als theoretisch: het kan ons hoegenaamd niet schelen welke «bedoelingen» de kunstenaar heeft gehad, of wat hij zich bij zijn werk heeft gedacht; ons raakt alleen wat hij kan en wat hij tot stand brengt; alleen dan komt hem waardeering en ongehuichelde belangstelling toe wanneer hij, wat hij gewild heeft, ook werkelijk met de eigene middelen zijner kunst heeft bereikt (Ibid. S. 204).

«De epigonen, de komponisten à la Liszt en Wagner, maken het nog erger. Deze heeren komponeeren eigenlijk niet meer, zij poneeren eenvoudig, en verlangen dan dat men met het programma in de hand daar iets van zal maken. Gelukkig is het getal dergenen die zich zoo snood aan den vorm vergrijpen slechts klein, en of zij al stoffen dat hunne vrienden hun de zonde tegen de heilige wetten der kunst als «hoogere roeping» aanrekenen, en andersdenkenden met de machtspreuken eener splinternieuwe schoonheidsleer: de aesthetika van het leelijke[2])

[1]) [A W. Ambros 1816 † 1876, Muzikoloog, Komponist en Professor der Muzijk aan de Universiteiten te Praag en te Weenen, schreef o. a.: „Geschiedenis der Muzijk," Breslau 1862.]

[2]) [De uitdrukking is van Rosenkranz, (zie bl. 28), die onder dien titel een allerkurieust werkje schreef (Koningsbergen,

— [*le beau, c'est le laid*] — te vuur en te zwaard vervolgen, het behoeft ons niet ongerust te maken », enz. (Ibid. S. 205).

De schitterende essayist Prof. Ludwig Ehlert (1825 † 1884) zegt in een opstel over Mendelssohn, bij gelegenheid van de nieuwe uitgave van diens werken bij Breitkopf en Haertel, (1877): « Beethoven in zijn laatsten tijd en Schumann hebben vaak een ongunstigen invloed uitgeoefend. Men wilde hen navolgen, en zag niet in dat men het slechts tot een grijns bracht. **Ik moet eerlijk bekennen dat naar mijne meening in de „Schönen Blauen Donau" van Strauss meer muzijk steekt, dan in al de wangedrochten van een gezwollen modern romantisme.** Mendelssohn zou het met mij eens zijn geweest. Eene wals van Strauss voldoet in alle opzichten aan hetgeen men van deze soort muzijk eischen kan. **Ik behoef mij niet letterkundig of aesthetisch daartoe voor te bereiden** zooals tot eene « Symfonie Michel Angelo » of « Dante ». Wat zij mij geeft kan ik zonder eenige voorbereiding begrijpen en genieten. Zij tintelt van gloed en leven, en streelt ons oor door de betooverendste welluidendheid. En dat is wat wij van de kunst verlangen. **Wat ik niet begrijpen kan zonder mijzelf geweld aan te doen, wat mij pijnigt, in stede van mij aangenaam te stemmen, behoort niet in den tempel der kunst.** Mendelssohn was ten opzichte van dit hoofdpunt van het wezen der kunst, verbazend helder ».]

Evenals het schoone van een muzijkstuk alleenlijk wortelt in zijne muzikale momenten, zoo hebben de wetten omtrent zijn bouw ook uitsluitend met deze rekening te houden. Er heerschen daaromtrent eene

---

1853), waarin hij tegen het barokke op het gebied van alle kunsten, vooral ook der litteratuur — en *implicite* dus in zekeren zin ook tegen onze eerst 35 jaar later geborene dekadenten — te velde trekt.]

menigte onjuiste en onzekere opvattingen, van welke slechts eene hier worde vermeld.

Ik bedoel de aan de gevoels-aesthetika ontleende gangbare theorie omtrent de Sonate en de Symfonie. De komponist, zoo zeggen zij, moet in **de vier kwartieren** van de Sonate vier van elkander verschillende, doch onderling — hoe? — zamenhangende gemoedstoestanden weergeven. Om den onloochenbaren zamenhang der kwartieren te motiveeren en hunne verschillende werking te verklaren dwingt men geregeld den toehoorder aan dezelve een inhoud van bepaalde aandoeningen onder te schuiven. Zulk een programma past somtijds al, somtijds niet, doch nooit uit den aard der zaak. Dit alleen gaat altijd door dat **vier kwartieren**, die zich naar muzikaal-aesthetische wetten in opklimmende orde hebben te openbaren, tot één geheel verbonden zijn.

[Hier weerklinkt in mijne ooren het Homerisch gelach van eene geheele rei van Kritaxen, die zich den buik vasthouden bij mijne vertaling van «Satz», door **„kwartier"**, een gelach dat bepaald verontrustend voor hen dreigt te worden, wanneer ik er nog bij zeg, dat ik voorstel dit woord — dat op zichzelf niet dwazer klinkt voor **organiek vierde** deel van eene sonate of symfonie, dan voor een zoodanig van een uur of van een wapenschild, of voor eene faze van de maan — in te voeren. En wel: 1° omdat wij voor «Satz» — dat in zijne andere beteekenissen nu eens door «stel», dan eens door «zetsel», dan weder door «stelsel» moet worden overgezet, die in muzikalen zin alle even onbruikbaar zijn — een paar woorden in de muzikale beteekenis broodnoodig hebben, en 2° omdat «Satz» in laatstbedoelden zin, naar het Dietsche taaleigen niet anders kan vergroeien dan tot het onmogelijke «zats», waarop Hollandsche muzikologen ons som-

tijds onthalen, en wij dus een woord moeten zoeken, aan een anderen taalstam ontleend. Alleen gaat mijne naïeveteit niet zòòver, te meenen dat iemand het woord van mij zou overnemen! Ach neen! Maar over vijf en twintig jaar — een respektabele leeftijd voor een boek in den tegenwoordigen tijd! — wanneer uit een vergeten hoek, onder allerlei rommel, het laatste exemplaar van dit boekje voor den dag komt, dan zal iemand mijn voorstel lezen en, zonder mij te noemen, der dan nog steeds te vergeefs naar een fatsoenlijk woord gezocht hebbende muzikale wereld mijn denkbeeld aan de hand doen. Het woord, hetwelk ik ter onderscheiding mannelijk zou willen zien gebezigd, kon dan tevens in de kompozitieleer dienst doen voor de helft van eene «periode» van acht maten. In de meer algemeene muzikale beteekenis van «verstandelijk afgeslotene groep van tonen» zou ik het pittige woord «volzin» (vgl. bl. 71) willen gebruikt zien, welks bezit de Duitschers ons behoorden te benijden.]

Aan den fantazijrijken schilder Moritz von Schwind, zijn wij eene zeer aantrekkelijke illustratie verschuldigd van Beethovens „Phantasie" op. 80, [voor piano, orkest en koor. Schlüter noemt haar zijn wonderbaar liefelijk, aan het eind zoo machtig klimmend zesde klavierkoncert, een meesterstuk vol hemelsche wijding, klankprachtig en daarbij populair aansprekend, een vriendelijke prototype en tegenhanger van de Negende Symfonie. (a. w. S. 116.)] wier afzonderlijke kwartieren de kunstenaar als de achtereenvolgende lotgevallen van dezelfde hoofdpersonen heeft opgevat en in beeld gebracht. Juist zoo nu als de schilder met zijn geestesoog tooneelen en figuren uit de tonen haalt, legt de toehoorder er aandoeningen en gebeurtenissen in. De laatste zoowel als de eerste kunnen er in zekeren zin mêe in verband gebracht worden, maar hangen er niet noodwendiger-

wijze mêe zamen; en alleen uit een noodwendig verband zouden wetenschappelijke wetten zijn af te leiden.

Men beweert dikwijls dat Beethoven bij het ontwerpen zijner kompozities zich bepaalde gebeurtenissen of zielstoestanden zou hebben voorgesteld. Wanneer Beethoven of welk komponist ook, dit procédé in acht heeft genomen, gebruikte hij het blootelijk als hulpmiddel om zich door den zamenhang eener objektieve gebeurtenis het vasthouden der muzikale eenheid te vergemakkelijken. Wat Berlioz, Liszt en anderen buitendien nog uit het gedicht, den titel of de gebeurtenis dachten te kunnen halen, is pure verbeelding. De eenheid der muzikale gedachte vormt den organischen band tusschen de vier kwartieren eener sonate, niet hun zamenhangen met een of ander door den komponist gedacht „sujet." Waar deze van zulk een poëetischen leiband afzag, en zuiver muzikaal schiep, daar zal men geene andere eenheid der deelen vinden dan eene muzikale. **Het is aesthetisch totaal onverschillig of Beethoven zich bij al zijne kompozities bepaalde sujetten (onderwerpen) heeft voorgesteld; wij kennen die niet, en voor de werken bestaan zij derhalve niet.** De werken zelf, zonder eenigen kommentaar, dat is wat wij hebben, wat voor ons ligt, en zooals de jurist wegredeneert wat niet uit „de stukken" is te halen, zoo bestaat voor de aesthetische beoordeeling niet wat buiten het kunstwerk om leeft. Schijnt ons tusschen de kwartieren eener kompozitie eenheid te

bestaan, dan moet die zamenhoorigheid in muzikale momenten haar grond hebben.

Deze regelen hebben Lobe en andere Beethoven-wichelaars zeer geërgerd. Wij kunnen hen niet beter antwoorden dan met de volgende onze beschouwing volkomen deelende uitèènzetting van Otto Jahn, in zijn opstel over de nieuwe Beethoven-uitgave van Breitkopf en Haertel («Verz. Opstellen over Muzijk»). Jahn knoopt aan bij Schindlers[1]) bekende mededeeling, dat Beethoven, gevraagd naar de beteekenis zijner Sonates in D-mineur en F-mineur, geantwoord zoude hebben: «Lees Shakespeares «Storm.» Vermoedelijk, zegt Jahn, zal de vrager uit zijne lektuur de vaste overtuiging wegdragen, dat Shakespeares Storm op Beethoven anders heeft gewerkt dan op hem, en bij hem geen Sonaten in D-mineur en F-mineur zal suggereeren. Dat juist dit drama Beethoven tot zulke scheppingen kon aandrijven, is wel is waar niet onbelangwekkend te vernemen; maar te willen betoogen, dat om de Sonate goed te verstaan Shakespeare er bij moet te pas komen, staat gelijk met eene bekentenis van onvermogen tot eene zuiver muzikale opvatting. — Bij het Adagio van het Kwartet in F (op. 18 nº 1) zou aan Beethoven het graftooneel uit Romeo en Julia voor den geest gestaan hebben; wanneer nu iemand dit in zijn Shakespeare oplettend naleest, en het zich dan bij het aanhooren des Adagio's zoekt voor den geest te stellen, zal hij dan het ware genot des muzijkstuks bij zich versterken, dan wel verstoren? Opschriften en aanteekeningen, ook authentieke van Beethoven zelf afkomstig, zouden het indringen in zin en beteekenis des kunstwerks niet merkbaar bevorderd hebben; integendeel is te vreezen, dat ze even goed aanleiding tot misverstanden zouden geven, als de door Beethoven openbaar gemaakte. — De schoone Sonate

[1]) [Anton Schindler 1796 † 1864, Kapelmeester te Weenen, vriend en biograaf van Beethoven, met wien hij tien jaar lang in hetzelfde huis woonde.]

in Es (op. 81) draagt zooals bekend is, de opschriften: « Les adieux, l'absence, le retour » en wordt daarom als vertrouwbaar voorbeeld van programma-muzijk geïnterpreteerd. « Dat het oogenblikken uit het leven van een minnend paar zijn », zegt Marx [1]), die trouwens in het midden laat of de minnenden gehuwd zijn of niet, « neemt men al van te voren aan, maar de kompozitie bewijst dit ook. De minnenden openen hunne armen als trekvogels hunne vleugels » zegt Lenz [2]) van het slot der Sonate. Nu heeft Beethoven op het manuskript der eerste afdeeling [thans nog aanwezig in de Bibliotheek van het Musik-Verein te Weenen] geschreven: «Vaarwel bij het vertrek van Z. Keiz. Hoogheid den geëerden Aartshertog Rudolf, Weenen, 4 Mei 1809 », en op den titel der tweede [waarvan het manuskript thans uit diezelfde bibliotheek is gestolen; het opschrift komt echter ook voor in den nog bestaanden Katalogus van Aartshertog Rudolf] « de terugkomst van Z. Keiz. Hoogheid den geëerden Aartshertog Rudolf, 30 Januarij 1810 ». Of hij er ook tegen geprotesteerd zou hebben tegenover den Aartshertog deze « smachtend minnekozende, van zaligen liefdegloed wiekenklepperende „zij" te moeten voorstellen! — « Daarom mogen wij blij zijn », besluit Jahn, « dat Beethoven in den regel zulke woorden niet heeft uitgesproken, welke maar al te velen tot de dwaling zou hebben verleid dat wie het opschrift verstaat, ook het kunstwerk begrijpt. Zijne muzijk zegt alles wat hij zeggen wilde.

[Dr. Joseph Schlüter zegt hierover nog: Zoo wilde

---

[1]) [A. B. Marx, 1799 † 1866, Dr. phil., beroemd muzikoloog, komponist (oratoriën), Professor en „Universitäts-Musikdirektor" te Berlijn; schreef: „Beethovens Leben und Schaffen", „Gluck und die Oper" en uitgebreide theoretische werken.]

[2]) [Wilhelm von Lenz, 1807 † 1883, Keiz. Russisch Staatsraad, schreef: „Beethoven et ses trois styles" (2 vols, St. Petersbourg 1852) en hieruit de „Analyse des Sonates de Piano".]

men ook Beethoven zelf, toen eene nieuwe uitgave zijner Sonates werd voorbereid, bewegen « de vele aan die werken te gronde liggende poëetische denkbeelden — [adres behalven aan Lenz en Marx, aan Elterleins «Beethovens Sonaten voor Vrienden der Toonkunst»] — aan te geven. Hij heeft er voor bedankt, en, zooals bekend, slechts bij enkele werken door opschriften of een los daarheen geworpen woord den inhoud aangeduid. De tijd toen hij zijne Sonates schreef, zeide hij tot Schindler, was poëetischer, en zulke uitleggingen toen ter tijd overtollig geweest.» (a. w. S. 114.)

Het is misschien niet onbelangrijk, na het mingekoos en het wiekgeklepper van den mallen Lenz, en het gestrenge en stijve afwijzen en voor uit den booze verklaren van elke «verklaring» door mijn auteur, de gezond-realistische en toch zoo poëetische uitlegging van de «Lebewohl-Sonate» te vernemen van een man als Rubinstein, die, zelf een hoogst dichterlijk muzikus, slechts vier muzikale goden vereert, waarvan Beethoven nº 2 is. «De eerste afdeeling zegt hij, is betiteld: «*Les adieux*», doch het Allegro na de inleiding draagt volstrekt niet het karakter van het gewone verdriet bij eene scheiding. — Wat valt er dan uit die hieroglyphen te halen? De zorgen en toebereidselen voor de reis, het ontelbare malen afscheidnemen [de heele noten in maat 6—7, 10—11, 14—15, 18—19 na het herhalingsteeken (2) en 75—61 vòòr het slot enz.] de hartelijke deelneming der achterblijvenden, de veelsoortige voorstellingen van den verren weg, de wenschen «dat het U welga!» kortom, al die hartelijkheid die bij het verlaten van beminde personen wordt aan den dag gelegd [ziet men niet in de elf laatste maten het wuiven, maat 11 tot 8 vòòr het slot (met den kwarten-triool) met de handen, 7—6 en 5—4, (beide met de achtsten-kwintool), met de zakdoeken, naar en van den zich steeds sneller en verder verwijderenden postwagen?] Het tweede deel is betiteld *L'absence;* nu, wanneer de voordragende door den innigen toon het smartelijk gevoel van het gemis

van den afwezigen vriend (en het smachtend verlangen naar zijn terugkeer) kan weergeven, dan is verder geene uitlegging noodig. — Het derde deel heeft het opschrift: «*Le retour*»; daar heeft de voordragende een geheel gedicht over de vreugde des wederziens te reciteeren. Het eerste thema onuitsprekelijk innig (men ziet bijna het door tranen van geluk vochtige oog), de vreugd over het «goed er uitzien», de nieuwsgierigheid om de lotgevallen te vernemen, telkens afgebroken: «Welk geluk U weer te zien, nu verlaat Gij ons niet meer, we laten U niet meer gaan» enz. (Voor het slot nog een blik van welgevallen, dan omarming en bevestiging van het geluk)». (a. w. bl. 8.) — Men ziet, met misschien nog wat meer kleine wijzigingen dan ik hier reeds aanbracht, en weglating van het tusschen haakjes geplaatste kan men de Sonate zeer goed uit het gebied der geslachtsliefde naar de zooveel hoogere en zuiverder sfeer der innige vriendschap van een paar edele mannen als Beethoven en Aartshertog Rudolf overbrengen. Zulk eene verklaring vermeerdert ontegenzeggelijk het genot des aanhoorens, en spoedig zouden wij er toe komen het verband tusschen muzikale en poëetische gedachte voor noodwendig te houden, wanneer wij niet, verheugd door onzen auteur op bl. 89 de mogelijkheid van het verband te zien toegeven, ons door hem voor het aannemen van deszelfs noodzakelijkheid lieten waarschuwen.]

Een mogelijk misverstand willen wij ten slotte hierdoor uit den weg gaan, dat wij ons begrip van het schoone in de muzijk aan drie kanten afperken. Het „muzikaal-schoone" in den door ons aangenomen specifieken zin bepaalt zich niet tot het „klassieke", noch sluit het eene bevoorrechting van wat onder die benaming wordt zamengevat, boven het „romantische" in zich. Het geldt zoowel in de eene als de andere richting, omvat Bach zoo

goed als Beethoven, en Mozart zoo goed als Schumann. Onze stelling bevat dan ook geen zweem van vooringenomenheid. In het algemeen verkondigt het gansch verloop van ons onderzoek geen moeten, maar beschouwt slechts een zijn; geen vast muzikaal ideaal kan daaruit als het waarachtig schoone afgeleid, maar alleen aangetoond worden wat in elke, ook der meest uitèènloopende scholen gelijkerwijze schoon is.

Het is nog niet sedert lang dat men begonnen is, kunstwerken in verband met de denkbeelden en de gebeurtenissen van den tijd te beschouwen, die hen voortbracht. Deze onloochenbare zamenhang bestaat waarschijnlijk ook voor de muzijk. Als uiting van den menschelijken geest, moet ook zij wel in wisselbetrekking tot diens overige funktiën staan; tot de gelijktijdige scheppingen der dichtende en beeldende kunst, de poëetische, sociale en wetenschappelijke toestanden van haren tijd, eindelijk tot de persoonlijke lotgevallen en overtuigingen des auteurs. De beschouwing en aantooning van dien zamenhang aan ieder toonkunstenaar en aan elk toonwerk in het bijzonder, is bijgevolg wel gewettigd en een ware aanwinst. Alleen moet men daarbij steeds in het oog houden dat zoodanig paraleltrekken tusschen speciale kunstvoortbrengselen en bepaalde historische toestanden een kunsthistorisch, geenszins een zuiver aesthetisch procédé is. Hoe noodzakelijk het verbinden van de kunstgeschiedenis met de schoonheidsleer van een methodologisch standpunt ook schijne, ieder dezer beide wetenschappen behoort hare essentia voor eene

gedwongen verwisseling met de andere te vrijwaren. Mag dan al de geschiedkundige eene kunstpersoonlijkheid geheel globaal opvattende, in Spontini „de uitdrukking van het fransche keizerrijk", in Rossini „de restauratie" vertegenwoordigd zien — de aesthetikus heeft zich blootelijk aan de werken dier mannen te houden, te onderzoeken wat daaraan schoon is, en waarom. Het aesthetisch onderzoek weet niets, en mag niets weten van de persoonlijke omstandigheden en de historische omgeving van den komponist, slechts wat het kunstwerk zelf uitspreekt hoort en gelooft het. Het zal bijgevolg in Beethovens symfoniën, ook zonder den naam en de levensgeschiedenis des auteurs te kennen, een stormen en worstelen, een onbevredigd verlangen, een overmoedig trotseeren ontdekken, edoch dat de komponist republikeinsch gezind, ongetrouwd, doof was, en alle andere trekken, die de kunst-geschiedschrijver toelichtend bijbrengt, zal het aesthetisch onderzoek nimmer uit de werken lezen, noch tot hunne karakterteekening mogen gebruiken. Het verschil der wereldbeschouwing van een Bach, Mozart, Haydn te vergelijken, en het kontrast hunner kompozities daaraan te toetsen, mag een hoogst verdienstelijke en aantrekkelijke, doch tevens hachelijke arbeid heeten, dewijl die oneindig gekompliceerd is, en aan valsche gevolgtrekkingen destemeer bloot staat, hoe strenger men het kauzaalverband zou willen demonstreeren. Het gevaar van overdrijven is bij aanneming van dit beginsel buitengemeen groot. Men is dan licht geneigd den onbeduidendsten invloed van gelijktijdigheid als eene

innerlijke noodzakelijkheid voor te stellen, en der eeuwig onvertaalbare sprake der tonen in den mond te geven wat juist in de kraam te pas komt. Van het meer of minder handig volgehouden talent van disputeeren hangt dan maar af of dezelfde wonderspreuk ons in den mond van een man van geest eene wijsheid, in dien des eenvoudigen eene dwaasheid toeschijnt.

Ook Hegel heeft de wereld bij het spreken over de toonkunst dikwerf in de war gebracht, door zijn overheerschend kunsthistorisch standpunt onbemerkt met het zuiver aesthetische te verwisselen, en de muzijk te maken tot het voorwerp van een determinisme, dat met haren aard volmaakt in strijd is.

„Verband" tusschen het karakter van een toonstuk en dat van zijn auteur bestaat voorzeker, maar het komt voor den aesthetikus niet voor den dag; hij die de leer van het kauzaal verband van al wat bestaat op deze materie zou willen toepassen zou daarbij spoedig tot karikatuur vervallen. Er behoort heden ten dage een ware heldenmoed toe deze pikante, door zoovele geniale mannen vertegenwoordigde richting te lijf te gaan, en te verkondigen dat „historisch begrijpen", en „aesthetisch beoordeelen" twee verschillende dingen zijn [1]). Objektief staat ten minste vast, vooreerst dat de wijdverschillende wijze van uitdrukking der onderscheidene

[1]) Wanneer wij hier de „Muzikale Karakterkoppen" van Riehl noemen, geschiedt dit nochtans niet zonder dankbare waardeering van dit volgeestige, suggestieve boek.

werken en scholen op een doorloopend verschillend gebruik der muzikale elementen berust, en ten tweede dat wat in eene kompozitie, hetzij dan de strengste Fuga van Bach of de droomerigste Nocturne van Chopin, altijd en aan een ieder bevalt [wel te verstaan aan ieder die het orgaan bezit om zulke muzijk te waardeeren] het muzikale schoon is.

Nog minder dan met het „klassieke" loopt het begrip van muzikale schoonheid met het architektonische evenwijdig, veeleer is het laatste een tak van het eerste, hoewel dan aan eene andere kategorie van denkbeelden ontleend. De kille verhevenheid van boven elkander opgetorende figuraalvormen, de kunstige dooreenvlechting van verschillende stemmen, geene enkele vrij en zelfstandig, wijl alle het zijn, hebben hun onvergankelijk recht van bestaan. Doch deze somber verhevene pyramiden van stemmen der oude Italjanen en Nederlanders maken evenzeer slechts eene kleine gouwe uit op het gebied der muzikale schoonheid, als de vele sierlijk gedreven zoutvaten en zilveren luchters van den eerwaardigen Sebastiaan Bach.

Vele aesthetici houden het muzikaal genot voor genoegzaam verklaard door het welgevallen aan het regelmatige en symmetrische, hoewel toch daarin nimmer het schoone, laat staan het muzikaal-schoone bestond. Het lafste thema kan volmaakt symmetrisch gebouwd zijn. „Symmetrie" is immers slechts een verhoudingsbegrip, en laat plaats voor de vraag: Wat verschijnt hier nu eigenlijk symmetrisch? — De regelmatige rangschikking van gees-

telooze, banale deeltjes, zal juist in de allerslechtste kompozities zijn aan te wijzen. De muzikale zin verlangt steeds nieuwe symmetrische motieven.

Ik veroorloof mij hier ter opheldering eene plaats uit mijn boek «De Moderne Opera» (voorrede bl. VI) aan te halen.

« Het beroemde axioma, dat het « waarachtig schoone » (— wie is rechter over deze eigenschap? —) nimmer, ook niet na het langste tijdsverloop zijne bekoring kan verliezen, is voor de muzijk weinig meer dan eene fraze. Het gaat met de toonkunst gelijk met de natuur, die in iederen herfst een schat van bloemen laat vergaan tot eene teelaarde, waaruit nieuwe bloesems ontstaan. Alle toongedicht is menschenwerk, produkt eener bepaalde persoonlijkheid, tijd, beschaving, en mitsdien altijd vervuld met elementen van sneller of langzamer vergankelijkheid. Onder de groote muzijkvormen is wederom de opera de ingewikkeldste, konventioneelste, en daarom vergankelijkste. Het moge eene treurige gedachte zijn dat zelfs tamelijk nieuwe opera's van de edelste, glansrijkste soort (Spohr, [Cherubini] Spontini), reeds uit den schouwburg beginnen te verdwijnen. Maar het feit is onloochenbaar, en het ontbindingsproces niet op te houden door het in elk tijdvak op nieuw voorkomende schelden op den « slechten tijdgeest ». De tijd is zelf een geest, en die zich een lichaam schept. Het tooneel is het forum van de feitelijke behoeften des publieks, — tegenover het studeervertrek van den stillen partituurlezer. Het tooneel is het leven zelf van het drama, hetwelk voortdurend strijd behoort te voeren om zijn bezit. In dezen strijd wint een zwakker kunstwerk het dikwijls van zijne betere voorgangers, wanneer de adem van het heden er in zwoegt, de slagader van ons gevoelen en begeeren er in pulseert. Zoowel het publiek als de kunstenaars zijn met een verklaarbaren nieuwigheidsdorst in de muzijk behebt, en eene kritiek welke alleen bewondering voor het oude heeft, en niet ook den moed der waardeering van het nieuwe, snijdt de ader der

voortbrenging af. Van het schoone onsterfelijkheidsgeloof moeten wij afstand doen; heeft niet ieder tijdvak met hetzelfde later beschaamde vertrouwen de onvergankelijkheid van zijne beste opera's verkondigd? Nog Adam Hiller van Leipzig [1]) beweerde, dat wanneer ooit de opera's van Hasse [2]) ons niet meer in verrukking brachten, de tijd der barbaarschheid zou zijn aangebroken. Nog Schubart, de muzijk-aesthetikus van den Hohenasperg [3]) beweerde van Jomelli [4]) dat het totaal ondenkbaar was dat deze toondichter ooit in vergetelheid zou kunnen geraken. En wat malen wij thans om Hasse en om Jomelli?»

Het laatst heeft Oerstedt [5]) deze platonische beschouwing der muzijk verdedigd, en wel met het voorbeeld van den cirkel, dien hij pozitieve schoonheid toeschrijft. Zou hij nimmer de volle ijsselijkheid

---

[1]) [J. A. Hiller, 1728 † 1804, muzikoloog te Leipzig.]

[2]) [Johann Adolph Hasse, 1699 † 1783, Hofkapelmeester te Dresden, „il divino Sassone," de beroemdste Duitsche opera-komponist (in italjaanschen stijl) vóór Mozart (meer dan 100 opera's); hij wist het echter beter dan zijn lofredenaar, getuige het bekende woord over zijn grooten lateren mededinger: questo ragazzo ci farà dimenticar tutti: „dat manneke zal maken dat ze ons allemaal vergeten!"]

[3]) [C. F. D. Schubart, 1739 † 1791, poëet, deklamator en muzikus, van 1777 tot '87 door Hertog Karel Eugenius van Wurtemberg wegens zijne radikale gevoelens op den Hohenasperg gekerkerd, toen tot Hofmuzijkdirekteur en -tooneeldichter te Stuttgart benoemd.]

[4]) [Nicolo Jomelli, 1714 † 1774, schreef van 1745 tot '54 als Kapelmeester des Pausen meer dan 40 van de voortreffelijkste Kerkelijke werken, verhief van 1754 –68 als Hofkapelmeester van bovengenoemden Hertog diens kapel te Stuttgart tot de eerste van Europa, en schreef meer dan 20 beroemde opera's.]

[5]) [Hans Christian Oerstedt 1777 † 1851, Deensch natuurvorscher, Direkteur van het Polytechnicum te Koppenhagen, de ontdekker van het electro-magnetisme.]

van eene cirkelronde kompozitie aan zichzelf ondervonden hebben?

Voorzichtiger dan noodig misschien worde eindelijk nog vermeld dat de muzikale schoonheid met het wiskunstige niets heeft uitstaan. De voorstelling welke leeken, en daaronder „gevoelige" schrijvers, zich van de rol maken welke de wiskunde in de muzikale kompozitie speelt, is merkwaardig vaag. Niet te vreden hiermede, dat de trillingen der tonen, de afstand der intervallen, het konzoneeren en dissoneeren zich tot wiskunstige verhoudingen laten terugbrengen, zijn zij overtuigd dat ook het schoone eens toongedichts op getallen gegrond is. De studie der harmonieleer en van het kontrapunt gaat door voor een soort van „kabbala", die in staat zou stellen de kompozitie te „berekenen".

Wanneer al ter doorgronding van het natuurkundige deel der toonkunst de wiskunde een onmisbaren sleutel levert, toch worde in het tot stand gekomene toonwerk hare beteekenis niet overschat. In een toongedicht, het schoonste zoomin als het slechtste, is niets wiskunstig berekend. Scheppingen der fantazij zijn geen „sommen". Alle proeven met het monochord, [Chladni'sche klankfiguren], intervalverhoudingen en dgl. behooren hier niet thuis, het aesthetische rijk begint eerst daar, waar die elementaire verhoudingen in hare beteekenis hebben opgehouden. De wiskunde ordent blootelijk de grondstoffen tot de voor praktisch gebruik geschikte materie, en speelt verborgen in de eenvoudigste betrekkingen, doch de muzikale gedachte komt zonder haar aan het licht. Vraagt dan ook een Oerstedt:

„zou de levensduur van verscheidene wiskunstenaars wel toereikend zijn, om alle schoonheden eener symfonie van Mozart te berekenen?" [1]) dan moet ik bekennen dat ik dit niet versta. Wat moet of zal dan berekend worden? Misschien de trillingsverhoudingen van iederen toon tot den naastvolgenden, of de lengte der perioden met elkander vergeleken? Wat eene muzijk tot toongedicht maakt, en haar boven het begrip van natuurkundige proeven verheft, is vrij, intellektueel, en daarom onberekenbaar. Aan het muzikale kunstwerk heeft de mathezis even veel of weinig deel als aan het voortbrengen der overige kunsten, want wiskunde moet ten slotte ook de hand des schilders en beeldhouwers leiden, wiskunde weeft in de evenmaat der verzen en strofen, wiskunde in het bouwen des bouwkunstenaars, in de figuren des dansers. In ieder exakt weten moet de toepassing der wiskunde, als werkzaamheid des verstands, eene plaats vinden. Maar men stelle zich niet op den voet haar eene werkelijk pozitieve, scheppende kracht te willen inruimen, zooals vele muzici, die behoudslieden der schoonheidsleer, gaarne zouden doen. Het gaat met de wiskunde als met het verwekken van aandoeningen bij den hoorder: alle kunsten doen dit, maar groote drukte wordt daarvan alleen gemaakt bij de muzijk.

Ook met de spraak heeft men de muzijk dikwijls getracht te vergelijken, en de wetten der eerste ook voor de laatste willen geldig verklaren. De verwantschap van den zang met de spraak lag voor de hand genoeg, hetzij men de gelijkheid van het

[1]) „Geest in de natuur", 3e deel, Duitsche uitgave bl. 32.

fyziologische apparaat, dan wel het gemeenschappelijk karakter als uiting van het binnenste door middel van de menschelijke stem in aanmerking nam. De punten van aanraking zijn te opvallend, dan dat wij hier daarover verder kunnen uitweiden; er wordt bijgevolg alleen nadrukkelijk op gewezen, dat waar het bij de muzijk werkelijk alleen om de subjektieve uiting van een' innerlijken drang te doen is, inderdaad het wetten-systema van den sprekenden mensch voor een deel een maatstaf zal kunnen geven voor den zingenden. Dat de in vervoering gerakende met de stem rijst, terwijl de stem des zich kalmeerende redenaars zakt; dat zinnen van bijzonder gewicht langzaam, onverschillige bijzaken snel gezegd worden: dit en dergelijken zal de zangkomponist, in het bijzonder de dramatische, niet mogen over het hoofd zien. Edoch men heeft zich met deze beperkte overeenkomst niet tevreden gesteld, maar de muzijk zelf als eene (onbestemdere of fijnere) taal opgevat, en zoo ook hare schoonheidswetten, uit den aard der taal willen afleiden. Iedere eigenschap, elk effekt der muzijk werd aan analogiën met de taal getoetst. Wij zijn van meening dat, waar het om het specifieke eener kunst te doen is, hare verschillen met verwante gebieden gewichtiger zijn dan de overeenkomsten. Niet van het spoor gebracht door deze dikwerf aanlokkelijke, maar het eigenlijke wezen der muzijk in het geheel niet rakende analogiën, moet het aesthetische onderzoek onwrikbaar naar het punt voortdringen waar spraak en muzijk onverzoenlijk van elkander scheiden. Slechts uit dat punt kunnen der toonkunst werkelijk vruchtdragende

definities ontspringen. Het reëele onderscheid nu ligt hierin, **dat in de spraak de toon slechts een teeken, d. i. middel ten behoeve van een aan dat middel totaal vreemd doel is, terwijl in de muzijk de toon reeds produkt, en dus middel en doel tegelijk is.** De zelfstandige schoonheid der toonvormen hier, en de absolute heerschappij der gedachte over den toon, als bloot middel van uitdrukking, dààr, staan zoo elkaar uitsluitend tegenover elkander, dat eene verwarring der beide bestaansvormen eene logische onmogelijkheid is.

Het zwaartepunt des bestaans ligt dus bij de spraak geheel elders dan bij de muzijk, en om dit zwaartepunt groepeeren zich alle overige eigenaardigheden. Alle specifiek muzikale wetten zullen draaien om de spil van de zelfstandige beteekenis en schoonheid der tonen, alle spraakkunstige wetten om die van het korrekt gebruik van den klank ten behoeve van de uitdrukking.

De valschste en verbijsterendste beschouwingen zijn uit het streven ontsproten **om de muzijk als eene soort van taal op te vatten;** de praktische gevolgen daarvan ondervinden wij iederen dag. Zoo moest het vooral ook aan komponisten van zwakke scheppingskracht verleidelijk voorkomen de hun onbereikbare, zelfstandige, muzikale schoonheid voor een valsch, zinnelijk beginsel aan te zien en de praegnantie (beteekenis-volheid) der muzijk in hare plaats op het schild te heffen. Geheel afgezien van Richard Wagner's opera's, vindt men in de

kleinste instrumentale stukjes dikwijl den melodischen stroom afgebroken door losse kadenzen, recitativische frazen enz. welke, den hoorder bevreemdende, zich aanstellen als beduidden zij iets bijzonders, **terwijl zij inderdaad niets beduiden dan leelijkheid.**

[Men denke hier ook aan de aanduidingen van Schumann in zijne «Davidsbündler» (op. 6), bv. bij n° 9, waar aan «Eusebius een pijnlijke trek om de lippen schoot», of bij n° 18: «ten overvloede wilde Eusebius nog het volgende zeggen: veel zaligheid sprak daarbij uit zijne oogen». Men kan er zeker van zijn dat zulke kompozities bij eene overmaat van «*geistreiche Reflexion*» een minimum van schoonheid vertoonen. Wie den bewerker assurant vindt omdat hij eene grootheid als Schumann hier en elders (bl. 52) als afschrikwekkend voorbeeld aanhaalt, die bedenke dat Schumann, die den auteur zonder twijfel op vele plaatsen van zijn geschrift als zoodanig voor den geest heeft gestaan, bij de eerste uitgave nog leefde, en ook daarna om verschillende redenen, evenals de andere komponisten van denzelfden tijd en hetzelfde vaderland, door hem moest ontzien worden, waardoor aan zijn betoog de gewenschte bewijsplaatsen meer dan wenschelijk onthouden worden. Bij alle piëteit voor de nagedachtenis van Schumann behoeft een vreemdeling m. i. zoo angstvallig niet te zijn, vooral ook omdat de kompozities van zijn bloeitijd van zulk «toonschilderen» geheel vrij zijn, en hij zich, evenals — doch zeldzamer — Beethoven, vergenoegt door opschriften van een enkel woord hier of daar eene kleine aanduiding of wenk te geven.]

De moderne van-den-hak-op-den-tak springende kompozities, wier streven het is om geheimzinnige bijhangsels of opgehoopte kontrasten à la rampe te brengen, pleegt men daarom te prijzen dat zij

er naar streven, „de nauwe grenzen der muzijk te verbreken" en haar zich tot spraak te doen verheffen. Ons scheen die lof altijd zeer bedenkelijk. Al zijn de grenzen der muzijk volstrekt niet nauw, toch zijn ze zeer nauwkeurig afgeperkt. De muzijk kan zich nimmer „tot spraak verheffen" — **om de eenvoudige reden dat zij eene verhoogde spraak is, en men dus eigenlijk van muzikaal standpunt van afdalen zou moeten spreken.**

Het mag niet verzwegen worden dat eene der geniaalste, grandiooste scheppingen van alle tijden door haar glans heeft bijgedragen tot die modeleugen der moderne muzikale kritiek [1]) van «den innerlijken drang der muzijk naar de konkreetheid der woordenspraak, en over het afwerpen van hare «eurhythmische boeien.» Wij bedoelen Beethovens «Negende». Zij is eene dier intellektueele waterscheidingen, die ver zichtbaar en onoverschrijdbaar tusschen de stroomingen van tegenovergestelde overtuigingen zijn opgeworpen.

De muzici, wien het grandioze der «bedoeling», de verstandelijke zin der abstrakte «intentie» boven alles gaat, stellen de Negende Symfonie aan de spits van alle muzijk; de kleine schare daarentegen welke aan het overwonnen schoonheidsoogpunt vasthoudt en voor zuiver aesthetische eischen strijdt, verbindt aan hare bewondering eenige reserves. Zooals men zal vermoeden is er vooral spraak van de finale, daar over de hooge zoo dan al niet vlekkelooze schoonheid der drie eerste kwartieren onder aandachtige en voorbereide hoorders nauwelijks verschil in meening bestaan zal. Wij konden in dezen laatsten kwartier nimmer meer dan de reuzenschaduw zien dien een reusachtig lichaam werpt. De grootschheid van de gedachte het tot eenzame

[1]) [Na 1854 in Duitschland — en sekundair en onbewust ook in Nederland — onder den invloed van Hanslick en zijn geschrift aanmerkelijk verminderd.]

wanhoop gedoemde gemoed in den algemeenen juichtoon der vreugde tot verzoening te brengen, kan men volkomen verstaan en erkennen, en toch de muzijk des laatsten kwartiers bij al hare geniale eigenaardigheid leelijk vinden. Wij kennen zeer goed het algemeene uitgejouw, waarmede gewoonlijk zulk eene afwijkende meening begroet wordt. Een der volgeestigste en veelzijdigste geleerden van Duitschland, die zich in 1853 onderwond in de «Augsburgsche Allgemeine Zeitung» de formeele grondgedachte der Negende Symfonie aan te vechten, erkende dan ook de humoristische noodzakelijkheid zich reeds in het opschrift als een «bekrompen mannetje» bekend te maken. **Hij stelde de aesthetische onguurheid in het licht, welke het uitmonden van een in kwartieren verdeeld instrumentaalwerk in een koor in zich sluit, en vergelijkt Beethoven met een beeldhouwer, die beenen, lijf, borst en armen eener figuur uit wit marmer vervaardigd, maar het hoofd gekleurd zou hebben.** Men zou geneigd zijn te gelooven dat ieder fijngevoelenden hoorder bij het invallen der menschelijke stem gelijke onlust moest bevangen «dewijl hier het kunstwerk klakkeloos zijn zwaartepunt verandert en daardoor ook den hoorder dreigt beentje te lichten.» Bijna tien jaar later hadden wij het genoegen het «bekrompen mannetje» zich als David Friedrich Strauss te zien demaskeeren. Daarentegen noemde de geniale (sic) Dr. Becher, die hier als vertegenwoordiger eener geheele klasse moge optreden, in eene in 1843 gedrukte verhandeling over de Negende Symfonie den vierden kwartier het met ieder ander toonwerk, zoowel wat de eigenaardigheid van zijne formatie als de grootschheid van zijne kombinatie en het koen opbruisen der afzonderlijke gedachten betreft, geheel en al onvergelijkbare produkt van Beethovens genialiteit», en verzekert dat dit werk voor hem «met Shakespeares Koning Lear en misschien een dozijn andere manifestaties van den menschelijken geest in zijne hoogste poëetische kracht in het Himalayagebergte der kunst als Dhawalagiri-top

zelfs zijne evenknieën te boven streeft». Zooals bijna al zijne meeningsgenooten geeft Becher eene uitvoerige schildering van de beteekenis des «inhouds» van elk der vier kwartieren en van hunne diepe symboliek, — over de muzijk wordt geene syllabe gesproken. Dat is hoogst karakteristiek voor eene geheele school van muzikale kritiek, die de vraag, of eene muzijk schoon is, met de diepzinnige opheldering uit den weg pleegt te gaan wat zij groots beteekent.

[Het afkeurend oordeel van den «leek» Strauss werd sedert herhaaldelijk bevestigd, o.a. door den vakman Spohr, die in zijne «Autobiographie» (Kassel, 1866) zich aldus uitlaat: «De toenemende doofheid moest verlammend op zijne fantazij werken. Zijn gedurig streven om origineel te zijn en nieuwe banen te breken kon niet meer zooals vroeger voor dwaalwegen bewaard worden. Was het daarom te verwonderen dat zijne werken steeds barokker, onzamenhangender en onverstaanbaarder werden? Wel is waar zijn er lieden die zich verbeelden ze te verstaan, en in hunne vreugd daarover ze verre boven zijne andere meesterstukken verheffen. Ik beken vrijmoedig dat ik in zijne laatste werken nimmer smaak heb kunnen vinden.»

«De Negende Symfonie is in hare drie eerste kwartieren, niettegenstaande enkele bliksemflitsen van genie, slechter dan al de vroegere, en de vierde kwartier lijkt mij zoo monsterachtig en smakeloos, en in zijne opvatting der Ode van Schiller zoo plat, dat ik niet begrijpen kan hoe een genie als Beethoven hem kon neerschrijven.»

[Na dit oordeel van Hanslick, D. F. Strauss en Spohr zal het niet onbelangrijk voorkomen ten slotte te vernemen wat Rubinstein van den laatsten kwartier der Negende Symfonie zegt: «Ik deel de meening niet», zegt hij, «dat het bijhalen van het vokale bij hem ontsproot uit een verlangen de muzikale uitdrukking der symfonie in technisch opzicht te doen kulmineeren; veeleer geloof ik dat hij na het «onuitsprekelijke» der drie eerste kwartieren iets «uitgesprokens» hebben wilde, en vandaar de laatste kwartier met bijvoeging van

het vokale (met woorden: «[Nein Freunde, nicht diese Klänge, enz.]).» — Ongemeen pikant is ook wat R. ons verder verhaalt, dat deze laatste kwartier eigenlijk niet de «Ode aan de Vreugd», doch de «Ode aan de Vrijheid» had moeten zijn. «Men zegt», gaat hij voort, zonder eene verdere autoriteit te noemen, «dat Schiller door de Censuur werd bewogen «vreugd» in plaats van «vrijheid» te schrijven — en dat Beethoven dit heeft geweten, dat geloof ik (R) wis en zeker. Vreugde wordt niet veroverd, zij komt en zij bestaat van zelf, maar vrijheid moet veroverd worden — reden waarom het thema p.p. in de bassen begint, vele variaties heeft door te maken, om eindelijk triomfeerend in f.f. op te treden.» — «Zijt, miljoenen, dan omstrengeld» is ook niet op de vreugd toepasselijk, daar vreugd meer een individueel karakter heeft, en niet de gansche menschheid omvatten kan....» (a. w. bl. 41).

Ik geloof niet dat op zulke gronden de bewering zelfs waarschijnlijk gemaakt heeten mag, doch is het niet der moeite waard om ten minste te trachten na te vorschen of de geestige gissing van R., of van R.'s zegsman, eenigen grond heeft?]

Dat vergeten ook onze zangers, die in oogenblikken van groote emotie woorden, ja frazen sprekend uitstooten en daarmede het toppunt der muzijk meenen te hebben gegeven. Zij zien over het hoofd dat de overgang van zingen tot spreken altijd een dalen is, evenals de hoogste normale spreektoon nog altijd lager klinkt dan zelfs de lagere zingtonen van hetzelfde orgaan.

[Zoo deed b.v. de beroemde Fransche tenor Roger — «*le manchot*» — wiens optreden in den Haag omstreeks 1862 sommige oudere lezers zich nog wel zullen herinneren — in de Favorite. «Wanneer hij als «Fernand» [met zijn kunstarm] de gouden keten en het gebroken rapier voor 's Konings voeten werpt, dan is zijn slotwoord: «*car vous*

êtes le Roi.» De gewone tenors zingen dat op den sterkst mogelijken toon: Roger sprak het uit, sissend, zacht. Op dezelfde wijze worden wel eens de laatste woorden van den Erlkönig «in seinen Armen das Kind war todt» uitgesproken, en ofschoon ik nu niet durf beslissen of dergelijke praktijk uit een zuiver muzikaal oogpunt veroorloofd is, mag ik verzekeren dat de indruk van een beteekenisvol gesproken woord te midden van eene zee van noten allertreffendst kan zijn." (Damas, Haagsche Omtrekken, Vierde Bundel, bl. 22.) — Men ziet, dit onderwerp behoort tot die omtrent welke de meeningen wel verdeeld zullen blijven, en eene beslissing niet te verwachten is.]

Evenzoo hachelijk als deze praktische gevolgen, ja nog hachelijker, dewijl niet zoo dadelijk door de praktijk gelogenstraft, zijn de theoriën welke der muzijk de ontwikkelings- en konstruktiewetten der spraak willen opdringen, zooals oudtijds door Rousseau en Rameau, in later tijd door de jongeren van R. Wagner beproefd wordt, die zoodoende het ware hart der muzijk: — de zichzelf-genoegzame schoonheid van vorm — met een dolk doorvlijmen, om het schaduwbeeld „diepzinnigheid" na te jagen. Eene schoonheidsleer der toonkunst behoorde daarom voor hare gewichtigste taak te rekenen het grondverschil tusschen het wezen der muzijk en dat der taal onverbiddelijk door te voeren, en in alle konzekwenties het grondbeginsel vast te houden dat, waar sprake is van specifiek-muzikale dingen, iedere toepasselijkheid der analogie met de taal is uitgesloten.





VIERDE HOOFDSTUK

Het muzikale scheppen en herscheppen: subjektiviteit en objektiviteit

Al noemden wij het ook het eerste beginsel der muzikale schoonheidsleer dat zij de aangematigde heerschappij der verbeelding onder de wettige der schoonheid stelle — daar niet de verbeelding, maar de fantazij, als funktie der zuivere aanschouwing, het orgaan is uit hetwelk en voor hetwelk al het schoon van alle kunsten in de eerste plaats ontstaat — zoo spelen toch de pozitieve uitingen der verbeelding in het praktische muzijkleven eene te opvallende en gewichtige rol, om er zich met het toekennen van dien minderen rang van af te maken.

Hoewel de aesthetische beschouwing alleen met het kunstwerk zelf te maken heeft, feitelijk treedt het op als medium tusschen twee levende polen: zijn vanwaar en zijn waarheen, d. i. den komponist en den hoorder. In hun beider ziel kan de kunstaardige werkzaamheid der fantazij niet zoo tot zuiver metaal zijn uitgesmolten als in het voltooide, doch onuitgevoerde kunstwerk: zij werkt dáár steeds in nauwe wisselbetrekking met gewaarwordingen en aandoeningen. Het gevoel zal mitsdien, vóórdat het kunstwerk gereed is bij den toondichter, daarna bij den hoorder, eene beteekenis innemen aan welke wij onze aandacht niet mogen onthouden.

Letten wij het eerst op den komponist. Hem zal gedurende het scheppen eene verhoogde stemming vervullen, nauwelijks te missen bij het opdiepen van het schoone van elken aard uit de mijnschacht der fantazij. Dat deze verhoogde stemming al naar de persoonlijkheid des kunstenaars meer of minder de verf van het wordende kunstwerk zal aannemen, dat zij nu eens hooger, dan weder matiger zal opbruisen, doch nimmer tot de overweldigende emotie welke het artistiek voortbrengen verijdelt, dat het nuchter verstand daarbij minstens eene even groote rol speelt als de inspiratie — dat zijn bekende zaken uit de algemeene theorie der schoone kunsten. Wat speciaal het scheppen des toonzetters betreft, moet in acht genomen worden dat het een voortdurend formeeren is, een boetseeren in de plastische klei der tonen in hunne duizendvoudige verbindingen. Nergens treedt de

heerschappij der verbeelding, welke men zoo gaarne der muzijk toedicht, ongunstiger op, dan wanneer men ze bij den komponist gedurende het voortbrengen onderstelt, en dit voor een geïnspireerd improvizeeren houdt. De stap voor stap vorderende arbeid, door welken een muzijkstuk dat den toondichter aanvankelijk slechts in omtrekken voor den geest zweefde maat voor maat tot den bepaalden vorm wordt uitgebeiteld, en dat nog wel in de nauwluisterende, veelhoofdige gedaante van een orkest, is zoo reflexief en ingewikkeld, dat ze nauw begrijpen kan wie ze niet eenmaal zelf aan de hand heeft gehad. Niet alleen gefugeerde of kontrapunktische frazes, in welke wij wikkend en wegend noot tegenover noot stellen, maar ook het vloeiendst rondo, de zangrijkste aria eischt, zooals de taal het veelbeteekenend noemt, een „uitwerken" in het klein. De werkzaamheid van den komponist is eene in hare soort plastische, en met die des beeldenden kunstenaars te vergelijken. Evenzoomin als deze mag de toondichter onvrij aan zijne stof zijn vastgegroeid, want evenals deze moet hij immers zijn muzikaal ideaal objektief weergeven, tot zuiveren vorm kneden.

Dit heeft misschien Rosenkranz over het hoofd gezien wanneer hij de tegenstrijdigheid aanroert, doch onopgelost laat, **waarom de vrouwen, welke toch door de natuur bij voorkeur tot gevoelsmenschen zijn gestempeld, in de kompozitie niets opleveren.** De oorzaak ligt — behalven in de algemeene omstandigheden, welke bij vrouwen het intellektueele voortbrengen belemmeren

— juist in het objektieve moment des komponeerens, hetwelk niet minder dan de beeldende kunsten, hoewel dan op andere wijze een ganschelijk kruipen uit de eigen huid eischt. Indien de kracht en de levendigheid van het gevoel werkelijk den doorslag voor den toondichter gaven, dan zou **het geheel ontbreken van toondichteressen bij zoo talrijke schrijfsters en schilderessen** moeilijk te verklaren zijn.

[«Het **de overhand nemen van de vrouwen in de muzijk-kunst,** zoowel in het instrumentale exekuteeren — ik zonder den zang uit, in welken zij van ouds van hooge beteekenis zijn geweest, — als ook in de kompozitie, dateert van de tweede helft van onze eeuw: **ik houd het voor een der teekenen van verval in onze kunst.** — De vrouwen missen twee hoofdeigenschappen zoowel voor exekuteerende kunst als voor scheppen — subjektiviteit en initiatief — Zij kunnen bij het exekuteeren zich niet boven objektiviteit (nabootsing) verheffen, voor **subjektiviteit** ontbreekt haar de moed en de overtuiging. Tot het muzikale scheppen ontbreken haar de verdieping, de koncentratie, de denkkracht, de uitgebreidheid van den verbeeldingshorizon enz. [= **objektiviteit**]. Raadselachtig is het, dat juist de muzijk — het edelste, schoonste, fijnste, innigste, hartelijkste wat des menschen geest heeft geschapen — even als de architektuur (een nieuw bewijs van de nauwe verwantschap dier beide kunsten) — voor de vrouw — zelve zoo edel, schoon, fijn, innig — zoo onbereikbaar is. Immers in de andere kunsten, zelfs in de wetenschappen, hebben zij veel geproduceerd van hooge waarde! — Nooit hebben zij in de muzijk een weerklank weten te geven van de machtigste gevoelens waaruit zij zijn zamengeweven: liefde en moederliefde. — Ik ken geen liefdesduo door eene vrouw gekomponeerd, noch een wiegelied. (Rubinstein a. w. bl. 121 vv.)]

[Waar èn Hanslick èn Rubinstein wel het **muzikaal onvermogen der vrouwen** uit het gemis van objektiviteit — voor het scheppen — van subjektiviteit — voor het reproduceeren — en die onvolmaaktheden weder uit eenige algemeenere zielseigenschappen weten af te leiden, doch geen van beiden de oplossing van de vraag geven, waarom bij deze helft des menschdoms, die toch zoo geheel en al in het gevoel opgaat, geene van de eigenschappen worden aangetroffen om in de muzikale wereld — den zang uitgezonderd — een hoogen rang te bekleeden, daar wil ik voor het eerst eene poging doen om te komen op den bodem van dit verschijnsel, op hetwelk voor zoo ver mij bekend is, in Nederland zelfs nog nimmer is gewezen. Het ligt naar mijne meening hierin, dat voor den scheppenden muzikus dat wat Rosenkranz c.s. «**gevoel**» noemen — zie mijne noot betreffende het Duitsche woord «*Gefühl*» bl. 7 — in zich moet bevatten de ondeelbare trits:

„Gevoel, Verbeelding, Fantazij”, 1)

terwijl de herscheppende muzikus stellig de twee eerste elementen derzelve moet bezitten. Nu is wel bij vrouwen het eerste deel dier trits, **het gevoel,** zelfs in overmaat aanwezig, doch gewoonlijk alleen onder den welbekenden vorm van **zenuwen,** terwijl de **verbeelding** (*imaginatiò*), dat wat behagen doet scheppen in de meesterstukken der poëzij en andere letterkundige voortbrengselen, of bijna niet bestaat, of pathologisch is — wie dit betwijfelt ga onder de vrouwen die hij in zijn leven aantrof — ofschoon bijna geene enkele het zonder hare «drie moderne talen» kan stellen — het aantal dergenen na voor wie men kan beweren dat Goethe, Shakespeare, Molière, ja zelfs Schiller, Byron, Heine hebben geleefd —, terwijl van **fantazij** in den zin van scheppend vermogen bijna in het geheel geen sprake is. Het

1) [**„Gevoel, Verbeelding, Heldenmoed,**
Tot ééne ondeelbre kracht verbonden”,
(Isaac da Costa, de Gaaf der Poëzy.)]

verschil in het voordeel der schilderessen is dan ook slechts schijnbaar, want ook in de schilderkunst gaan zij gewoonlijk niet boven het imitatieve, het stilleven en het bloemstuk, hoogstens het portret.

Hooren wij wat een briefschrijver uit Parijs zegt, naar aanleiding van de tentoonstelling van schilderijen en beeldhouwwerken van vrouwen aldaar in 1888.

«Al dadelijk komt hij tot het besluit dat de meeste schilderessen geen gevoel hebben voor kleur; die ontdekking bevreemdt hem, omdat hij opgetogen was geweest van den glans, de verscheidenheid, de stoutmoedigheid en harmonie tevens, van de toiletten der kunstenaressen. Dezelfde vrouwen welke op haar palet zulke fletse of roetkleurige tinten aanbrengen, kleeden zich als virtuozen van de kleur. Gelijk men dat verwachten kon, munt de vrouwelijke schilderkunst voornamelijk door «**het gevoel**» uit. Indien men van het woord «impressionist» niet zulk een misbruik had gemaakt, dan zou men kunnen beweren dat alle vrouwen impressionisten zijn. De mannen hebben in hun geest eene strekking om **uit zichzelven te treden**, eene behoefte om met de dingen in rechtstreeksche betrekking te geraken, een verlangen om ze in hunne waarheid te betrappen, in hunne realiteit, in hun karakter. Bij hen meer weetgierigheid, meer onpartijdigheid dan hartstocht. Niet aldus met de vrouwen, die nooit iets anders dan zich zelven kennen, en in eene adorabele kinderlijke onmogelijkheid verkeeren om **te treden uit haar zelven**, uit hare vooroordeelen, hare indrukken, haren haat en hare liefde. Vraagt het aan hare onderwijzers, en zij zullen getuigen dat de vrouwen nooit de feiten teruggeven zooals zij ze ontvangen hebben. *Il faut qu'en toutes choses elles fassent leur miel.* Zij kennen het begrip niet van de logische orde, van de aaneenschakeling, de absolute waarde der denkbeelden; voor dat alles stellen zij in de plaats de orde en het verband welke haar behagen en kennen slechts die waarde toe aan de gebeurtenissen en de ideeën, welke in hare kraam te pas

komt. Impressionisten dus, in de geschiedenis, de zedeleer, de letterkunde, de spraakkunst, de logische analyse, de rekenkunst, de chemie, en, gevolgelijk, in de schilderkunst.» (Zie Damas, Haagsche Omtrekken, 5e Bundel, bl. 263).

Het spreekt van zelf dat wij de groote uitzonderingen op bovenstaanden regel in de schilderkunst en vooral in de proza-litteratuur dankbaar erkennen en huldigen.

In de kompozitie hebben wij van uitzonderingen geen kennis te nemen; daar blijft nog altijd de beroemdste . . . . **Thekla Badarzewska.**]

Niet het gevoel komponeert, maar de specifiek-muzikale, in de school der kunst ontwikkelde aanleg.

Komisch klinkt het dan ook, wanneer F. L. Schubart [1]) de „meesterlijke Andantes" van den komponist Stanitz, in vollen ernst als een natuurlijk „gevolg van zijn gevoelig hart" voorstelt, of Christiaan Rolle [2]) ons verzekert, dat „een minzaam en medelijdend karakter ons geschikt maakt om langzame frazen tot meesterstukken te kneden".

Zonder innerlijke warmte is niets groots noch schoons in het leven ooit volbracht. De verbeelding zal bij den toondichter, zooals bij elken poëet, rijk ontwikkeld aanwezig zijn; alleenlijk is het bij hem niet de scheppende faktor. Zelfs wanneer een sterk en bepaald pathos hem geheel vervult, dan zal het misschien stimulans tot, wijding van menig kunstwerk kunnen worden, doch, zooals wij

---

[1]) „Ideën zu einer Aesthetik der Tonkunst" 1806.

[2]) „Neue Wahrnehmungen zur Aufnahme der Musik" Berlin 1784, S. 102.

van den aard der toonkunst weten, welke noch het vermogen noch de roeping heeft eene bepaalde aandoening weer te geven — nimmer zijn sujet.

Een inwendig zingen, niet een bloot inwendig gevoelen, drijft den muzikaal begaafde tot de schepping van een toonstuk. Wij hebben de werkzaamheid des komponeerens als een formeeren opgevat; als zoodanig is zij door en door objektief. De toonzetter vormt een zelfstandig schoon. De tot in het oneindige voor uitdrukking vatbare intellektueele stof der tonen laat toe, dat de persoonlijkheid van dengene die met haar boetseert zich in den aard zijner formeering afdrukke. Daar reeds de afzonderlijke muzikale grondstoffen — [n.l. bij haar gebruik in het kunstwerk] — een eigen karakter en uitdrukking bezitten, zullen uitkomende karaktertrekken van den komponist: sentimentaliteit, energie, opgewektheid, enz., zich door de konzekwente bevoorrechting van bepaalde toonsoorten, rhythmen en overgangen, zeer goed in de algemeene momenten afdrukken welke de muzijk in staat is weer te geven. Doch, eenmaal door het kunstwerk opgezogen, interesseeren ons die karaktrekken alleen nog maar als karakter der kompozitie, niet van den komponist.

Hoe hachelijk induktieve gevolgtrekkingen van de kompozities tot het menschelijk karakter der komponisten zijn, en hoe groot daarbij het gevaar is dat de fantazij aan het kalme onderzoek ten koste der waarheid parten speelt, dat heeft laatstelijk o.a. A. B. Marx bewezen in zijne levensbeschrijving van Beethoven, wier vooringenomen panegyriek het zorgvuldig onderzoek van feiten dacht te kunnen ontberen, maar door Thayers nauwkeurige bronnenstudiën op vele punten op de vingers is getikt.

Wat de gevoelvolle en wat de volgeestige komponist schept, de bevallige of de verhevene, is in de eerste en voornaamste plaats muziek, objektieve schepping. Hunne werken zullen van elkander door onmiskenbare eigenaardigheden verschillen en als totaalbeeld de persoonlijkheid hunner auteurs weerspiegelen, maar toch worden ze allen als zelfstandige schoone individuën zuiver muzikaal om hunszelfs wil geschapen.

Niet het feitelijke gevoel des komponisten, als eene bloot *subjektieve* aandoening, is datgene wat gelijke stemming bij de hoorders wakker roept. Kent men der muzijk zulk eene dwingende macht toe, dan erkent men de oorzaak daarvan als iets objektiefs in haar, want slechts *dit objektieve* is in alle schoon het *dwingende* element. Dit objektieve zijn hier de muzikale koördinaten van een toonstuk. Streng aesthetisch kunnen wij van een thema zeggen dat het trotsch of somber *klinkt*, maar niet dat het de uitdrukking is van de trotsche of sombere aandoeningen des komponisten. Nog minder hebben met het karakter eens toonwerks als zoodanig de sociale en politieke omstandigheden te maken, die zijn' tijd beheerschten. Die muzikale uitdrukking van het thema is noodzakelijk gevolg zijner zòò en niet anders gekozen toonfaktoren; dat deze keuze uit ziel- of geschiedkundige oorzaken ontsproot zou aan *dat* bepaalde werk moeten aangewezen, en niet blootelijk uit jaartal en geboorteplaats afgeleid worden, en wanneer het dan al aangewezen ware, dan had men alleen nog maar een belangwekkend, doch bloot historisch of biografisch feit. De *aesthetische* be-

schouwing kan op geene momenten rusten die buiten het kunstwerk zelf liggen.

Zoo zeker als de persoonlijkheid van den komponist in zijne scheppingen eene symbolische uitdrukking zal vinden, zoo onjuist zou het zijn uit dit persoonlijk moment begrippen te willen afleiden die in werkelijkheid nergens dan in het objektieve kunstscheppen zijn gegrondvest. Daartoe behoort het begrip van stijl. Wij zouden het begrip van stijl in de toonkunst van den kant zijner muzikale koördinaten willen zien opgevat, als de afgewerkte techniek zooals zij bij de uitdrukking der scheppende gedachte als habitus optreedt. De meester legt „stijl" aan den dag, doordat hij, de helder opgevatte idee belichamend, al wat kleingeestig, ongepast, plat is weglaat en zoo in iederen technischen faktor den artistieken stempel des geheels konzekwent doorvoert. Met Vischer[1] (Aesthetika § 527) zouden wij het woord „stijl" ook in de muzijk absoluut willen gebruiken, en onbekommerd om historische of persoonlijke indeelingen, zeggen: deze komponist heeft stijl, in den zin als men van iemand zegt: hij heeft karakter.

De architektonische zijde van het muzikaal-schoone treedt bij de stijlkwestie het duidelijkst op den voorgrond. Eener hoogere orde van wetten dan die der bloote proportie onderworpen, wordt de stijl eens toonstuks door eene enkele maat bedorven, die, hoe

---

[1]) [Friedrich Theodor Vischer, 1807 † 1885, sedert 1866 Professor der Aesthetika en Duitsche Litteratuur te Tübingen en Stuttgart.]

onberispelijk op zichzelf, niet ter uitdrukking van het geheel past. Precies als eene niet passende arabeske in het bouwwerk noemen wij stijlloos eene kadens of eene modulatie welke uit den toon der eenledige doorvoering der grondgedachte valt, en dus inkonzekwent is. Natuurlijk is deze eenheid van hoogere orde, en sluit zij eventueel kontrasten, epizodische passages en andere vrijheden niet uit.

Bij de kompozitie van een muzijkstuk vindt derhalven eene manifestatie der eigene, persoonlijke aandoening slechts in zooverre plaats als de grenzen eener overwegend objektieve, plastische werkzaamheid toelaten.

De handeling in welke de direkte uitstrooming eens gevoels in tonen plaats grijpen kan, is niet het voortbrengen (**scheppen**), maar het hervoortbrengen — gewoonlijk reproduceeren genoemd, maar dat ook een waar **herscheppen** mag heeten, — van een toonwerk. Dat voor het wijsgeerig begrip het toonstuk zooals het daar ligt, zonder te letten op zijne uitvoering, het kant-en-klare kunstwerk is, mag ons niet beletten de splitsing der muzijk in kompozitie en reproduktie, eene der vruchtbaarste eigenaardigheden onzer kunst, toe te passen overal waar zij tot verklaring van een verschijnsel bijdraagt.

Bij het onderzoek van den subjektieven indruk der muzijk treedt die splitsing zeer geprononcеerd op. Den exekutant is het vergund zich van het gevoel dat hem op het oogenblik bezielt direkt door zijn instrument te ontlasten, en in zijne voordracht het wilde stormen, het smachtend gloeien, de opgewekte kracht

en vreugde van zijn binnenste over te gieten. Reeds het fyzisch-intieme hetwelk door mijne vingertoppen de inwendige beving onmiddelbaar op de snaar overbrengt, den stok strijkt, ja zelfs bij het zingen zelftonig wordt, maakt de persoonlijke uitgieting der stemming bij het musiceeren juist zoo goed mogelijk. Eene subjektiviteit treedt hier direkt aktief en hoorbaar in tonen op, niet slechts stom met dezelve formeerend. De komponist schept langzaam, met poozen, de speler in onophoudelijke vlucht, de komponist voor het onbepaalde, de speler voor het in vervulling getreden oogenblik. Het toonwerk wordt gevormd, de uitvoering beleven wij. Zóo ligt dan het gevoelsuitgietende en suggestieve moment der muzijk in den aktus der hervoortbrenging, welke de elektrische vonk uit haren donkeren schuilhoek lokt en in het hart der toehoorders doet overspringen. Voorzeker, de speler kan slechts datgene geven wat de kompozitie bevat, maar dit postuleert weinig meer dan de juistheid der weertegeven noten. „Maar het is toch alleen de geest des toondichters dien de speler raadt en openbaart. . . . .” Volmaakt waar, doch juist deze adaptatie, dit herscheppen op het oogenblik des hervoortbrengens is zijn, des uitvoerders geest. Hetzelfde stuk verveelt of verrukt ons al naar de wijze hoe het tot hoorbare werkelijkheid herboren wordt. Het is als dezelfde mensch de eene maal als verheerlijkt in zijne hoogste extaze, de andere maal in doffe alledaagschheid opgevat. De kunstigste speeldoos kan het gemoed des hoorders niet bewegen, maar de eenvoudigste zanger zal zulks, wanneer hij met zijne geheele ziel bij zijn lied is.

[« Zoo is mij dan ook niet duidelijk wat men met objektiviteit in de voordracht bedoelt. — Iedere voordracht, wanneer zij niet door eene machine, maar door eene persoonlijkheid geschiedt, is *eo ipso* eene subjektieve. — Aan de kompozitie (het objekt) haren eisch te geven, is iederen voordrager plicht en wet, maar natuurlijk ieder op zijn manier, d. i. subjektief —, en hoe is dat anders denkbaar? Er bestaan toch geen twee menschen van gelijk karakter, gelijk zenuwstelsel, gelijke fyzische komplexie: reeds de verscheidenheid van den aanslag bij de pianisten, van den toon bij de violisten en cellisten, van het timbre bij de zangers, van het karakter bij den kapelmeester, veroorzaakt subjektiviteit in de voordacht. — Moest de opvatting eener kompozitie objektief zijn, dan ware er slechts ééne juiste en alle exekutanten moesten zich naar die eene opvatting regelen — maar wat werden dan de exekuteerende kunstenaars? Apen? — Natuurlijk, wanneer subjektieve voordracht van een Adagio een Allegro maakt, of van een Scherzo een treurmarsch, dan is zij onzin — maar een Adagio in het vereischte tempo naar zijn eigen gevoel voorgedragen, kan niet heeten het objekt ongetrouw te zijn. — En waarom zou het bij de muzijk anders zijn dan in de mimische kunst? Zou er maar ééne juiste manier zijn om Hamlet of Koning Lear te spelen? — en zou ieder tooneelspeler denzelfden Hamlet of denzelfden Koning Lear moeten naäpen om het objekt zijn eisch te geven? *Ergo*, ik kan alleen subjektieve voordracht in de muzijk laten gelden." (Rubinstein, a. w. bl. 119 vv.) Vergelijk hiermede de boven blz. 114 aangehaalde passage van R. omtrent **het ontbreken van die subjektiviteit bij de vrouwen**, als reden waarom zij bij de voordracht te kort schieten.]

Op allermeest direkten weg manifesteert zich de openbaring van een gemoedstoestand door muzijk dààr waar schepping en uitvoering in één aktus zamen vallen. Dit geschiedt bij het vrije fantazeeren. Waar

dit niet in streng wetenschappelijk gebonden vormen, maar subjektief in hoogeren zin (gezond-pathologisch) geschiedt, daar kan de uitdrukking welke de exekutant den toetsen ontlokt eene ware spraak worden. Wie die ongebreidelde taal, dit ontboeid zich-zelfgeven te midden van den strengsten tooverkring ooit aan zichzelf heeft beleefd, die weet van zelf hoe daar liefde, ijverzucht, vreugd en leed onverholen en toch ongrijpbaar naar buiten ruischen uit hunne donkere schuilhoeken, hoe die hunne hoogtijden vieren, hunne sagen zingen, hunne veldslagen voeren, totdat de meester ze terugroept, zelf gekalmeerd, anderen ontroerend. Want met de door den speler geslaakte ontroering deelt zich het effekt van het gespeelde aan den toehoorder mede. Wenden wij ons tot hem.

[Een muzikus, wien wij over deze passage spraken, die de kracht van het betoog des auteurs min of meer verzwakt, deelde ons als zijn gevoelen mede, dat dit vrije fantazeeren van den komponist-uitvoerder, voor zoover het zich niet tot het varieeren of fugeeren van een opgegeven thema in wetenschappelijken vorm en naar streng kontrapunktische wetten bepaalt, slechts in de verbeelding van buiten de muzijk staande schrijvers bestaat. Vooral in de sentimenteele romans van 1750—1850, den tijd van het zwaarste woeden der muzikale gevoels-aesthetika, komt bijna geene belangwekkende — en natuurlijk dan ook muzikale — figuur voor, die niet van tijd tot tijd op zijn of haar klavier toevliegt, en zich dan in vrije improvizatie van zijn of haar barstend gevoel ontlast. De schrijver geeft ons bll. 81 en 112/113 eene vrij wat verstandiger voorstelling hoe het muzikale scheppen eigenlijk toegaat. — Eene geheel andere zaak is de ontspanning dien de muzijk een overkropt gemoed doet vinden bij het uitvoeren van bestaande

werken: hij die — **Saul en David in èèn persoon**, en met zichzelf alleen — zijne door **stormen** bewogen ziel door eigen uitvoering van Beethoven's D-mol, C-dur, of F-mol Sonate tot kalmte kan brengen, hij is, al is hem de wereld met al hare heerlijkheden ontvallen, nimmer geheel ongelukkig; aan hem vervult de toonkunst hare **allerhoogste taak:** den armen sterveling den grootsten troost te schenken, dien hemel en aarde kunnen opleveren.]





VIJFDE HOOFDSTUK

De fyziologische werking der muzijk



ikwijls zien wij den toehoorder door eene muzijk aangegrepen, vroolijk of weemoedig bewogen, ver boven het bloot aesthetisch welgevallen in het binnenste opgewekt of geschokt. Het bestaan dezer werkingen is onloochenbaar, waarachtig en echt, dikwerf den hoogsten graad bereikend, maar ook te bekend dan dat wij daarbij lang zouden behoeven stil te staan. Slechts twee punten verdienen onze aandacht: eerstelijk, waarin, in onderscheiding met andere gemoedsbewegingen, het specifiek karakter dezer aandoening door muzijk ligt, en ten tweede hoeveel van deze werking aesthetisch is.

Al moeten wij het vermogen om op het gemoed te werken voor alle kunsten zonder onderscheid aannemen, zoo is toch in de wijze waarop de muzijk dit uitoefent iets specifieks, iets alleen aan hààr eigens niet te miskennen. Muzijk werkt op den gemoedstoestand sneller en sterker dan eenig ander kunstschoon. Door weinige akkoorden kunnen wij in eene stemming gebracht worden, welke een gedicht eerst door langdurige opneming, een beeld door aanhoudend indenken bereiken, ofschoon dezen beiden in het voordeel boven de toonkunst de gansche aaneenschakeling van voorstellingen dienstbaar is, die ons verstand als de bronnen van ons genot en van onze smart kent. Niet alleen rasscher, ook onmiddelbaarder en sterker is de uitwerking der tonen. De andere kunsten overreden ons, de muzijk pakt ons beet. Deze haar eigene macht over ons gemoed ondervinden wij het sterkst, wanneer wij ons in een toestand van groote opwinding of van groote afgematheid bevinden.

In gemoedstoestanden, dat schilderijen noch gedichten, standbeelden noch bouwwerken meer in staat zijn ons tot deelnemende aandacht te prikkelen, zal muzijk nog macht over ons hebben, ja juist nog geweldiger dan anders. Wie in smartelijk bewogen stemming muzijk moet hooren of maken [1]) dien schrijnt zij de wond als vuur. Geene kunst kan dan zoo diep en zoo scherp onze ziel doorvlijmen. Vorm en karakter van het gehoorde, of het een

---

[1]) [Hooren ja; maken, ... dat kan er naar zijn, vooral wanneer de smart haren scherpsten angel heeft afgestompt, en onze weemoedige stemming chronisch is geworden; zie het *in parenthesi* voorkomende op bl. 125.]

nachtelijk somber Adagio dan wel een kokette wals zij, verliezen dan geheel hunne beteekenis, wij kunnen ons niet losmaken van zijne klanken, — niet meer het toonstuk voelen wij, maar de tonen zelf, de muzijk als vormeloos demonische kracht, meedoogenloos wroetende in de zenuwen van ons gansche lichaam.

Toen Goethe op hoogen ouderdom nog eens de macht der liefde ondervond, ontwaakte in hem tijdelijk eene buitengewone ontvankelijkheid voor muzijk. Hij schrijft over die wonderbare dagen van Marienbad (1823) aan Zelter [1]): „Die ontzettende macht der muzijk over mij in deze dagen! De stem van Mad. Milder, het klankrijk orgaan van Szymanowska, ja zelfs de openbare uitvoeringen van de jagermuzijk hier leggen mij plat uiteén als eene ontbalde vuist. Ik ben overtuigd dat ik bij de eerste maat van het orkest van uwe Zangakademie de zaal zou moeten verlaten." Te verstandig om niet het groote aandeel te erkennen dat zenuwachtige overspanning in dit verschijnsel had, eindigt Goethe met de woorden: „Gij zoudt mij van eene ziekelijke prikkelbaarheid genezen, die toch ook eigenlijk voor de oorzaak van dit verschijnsel moet gehouden worden." (Briefwisseling met Zelter Dl. 3, S. 332.)

[Om de weetgierigheid van Hollandsche lezers... en lezeressen eenigzins te stillen, geef ik hier de passage van Lewes over de hier bedoelde epizode: «Op zijn vier-en-zeventigste jaar was Goethe nog jong genoeg van hart gebleven

1) [Karl Friedr. Zelter, komponist, Professor der Muzijk aan de Berlijnsche Akademie, Direkteur der Zangakademie 1758 † 1832. Zijne briefwisseling met Goethe verscheen in 1834 in 6 deelen.]

om te beminnen. Te Marienbad ontmoette hij eene Fraeulein von Lewezow. Eene passie ontbrandde tusschen hen, welke, van hare zijde met bijna gelijke hevigheid beantwoord, hem een tweede maal in de spanning van de Werther-periode terug verplaatste. Men meende dat hij haar wilde huwen, en dit was ook het geval, maar de vertoogen zijner vrienden en wellicht ook de vrees voor belachelijkheid weerhielden hem. Hij ijlde weg, en de Mariënbad-elegie, welke hij in de koets schreef die hem wegvoerde, blijft als een teeken van die passie en van zijn lijden. — Ook schijnt Fraeulein von Lewezow niet de eenige geweest te zijn die geboeid werd door den wegslependen grijsaard. Madame Szymanowska was volgens Zelter «dol op hem verliefd», en hoe figuurlijk zulk een gezegde moge zijn, gebezigd door zulk een ernstig man als Zelter wijst het op eene warmte van enthoeziasme, die men niet verwacht door een man van vier-en-zeventig te zien ingeboezemd (Life of Goethe, vol. II, p. 362.)]

Deze waarnemingen moeten er ons reeds op indachtig maken dat in de muzikale uitwerkingen op het gevoel veelal een vreemd, niet zuiver aesthetisch element mede in het spel is. Voor eenen zuiver aesthetischen invloed is de volle gezondheid des zenuwlevens noodig: hij kan niet werken bij ziekelijke overspanning of verslapping van hetzelve [neurasthenie.]

De sterkere uitwerking der muzijk op ons zenuwstelsel wijst haar in werkelijkheid een overwicht van macht boven de andere kunsten toe. Onderzoeken wij nu den aard van dat overwicht, dan ontdekken wij dat het kwalitatief is, en dat deze eigenaardige species van macht op fyziologische faktoren rust. Het zinnelijke moment dat bij elk schoonheidsgenot het verstandelijke draagt is bij de toonkunst grooter

dan bij de andere kunsten. De muzijk, **door haar onlichamelijk materiaal de geestelijkste, door haar vormenspel zonder inhoud** [1]) **de zinnelijkste der kunsten,** biedt in die geheimzinnige vereeniging van twee tegenstellingen een levendig streven tot assimilatie met de zenuwen, deze niet minder raadselachtige organen van den onzichtbaren telegraafdienst tusschen lijf en ziel.

De sterke uitwerking der muzijk op het zenuwleven is als feit door de ziel- zoowel als door de natuurkunde van den mensch volkomen erkend. Alleen ontbreekt nog steeds eene voldoende verklaring van dezelve. Nimmer vermag de zielkunde het magnetisch-kategorische te doorgronden van den indruk, dien zekere akkoorden, toonkleuren en melodiën op het gansche organisme van den mensch uitoefenen [2]), dewijl wij hierbij in de eerste plaats met eene specifieke prikkeling der zenuwen te doen hebben. Evenmin heeft de triomfantelijk voortschrijdende wetenschap der natuurkunde van den mensch iets beslissends over ons vraagstuk opgeleverd.

Wat de muzikale monografiën over dit tweeslachtig onderwerp aangaat, zij zijn sterker in het uitrollen van

[1]) [Met het voorbehoud dat de „muzikale thema's" zelf den eigenlijken „inhoud" der muzijk uitmaken, zooals de auteur echter eerst in zijn laatste hoofdstuk uitéénzet, zie men hoe prachtig deze omschrijving overeenkomt met die van Heine, door mij aangehaald bl. 69 bovenaan.]

[2]) [Zoo hier als op bll. 76/79, 118 en elders wordt bedoeld de indruk van die akkoorden, toonkleuren enz, als deelen van het kunstwerk, en niet de absolute werking waarvan sprake is op bll. 27/29 en het door mij daarop *in parenthesi* aangeteekende.]

schitterende spektakelstukken, waarbij de toonkunst met eene stralenkroon van wonderbaarlijkheid wordt omtogen, dan in de poging om door wetenschappelijk onderzoek den zamenhang der muzijk met ons zenuwleven tot zijn waren omvang terug te brengen. En toch hebben wij alleen dit noodig en niet de konzekwentie van een zekeren Doctor Albrecht, die zijnen patienten muzijk als zweetdrijvend middel voorschreef, noch het ongeloof van Oerstedt, die het huilen van een hond bij zekere toonsoorten wil verklaard hebben door den proefondervindelijken ransel, waardoor deze tot dat huilen zou zijn afgericht («Der Geist der Natur» III, 9).

Het mag menigen vriend der muzijk wel onbekend zijn dat wij eene gansche litteratuur bezitten over de lichamelijke werking der muzijk en hare toepassing als geneesmiddel. Rijk aan belangwekkende kuriociteiten, **maar in de waarneming onvertrouwbaar, in de verklaring onwetenschappelijk**, wordt eene zeer ingewikkelde en bijkomstige eigenschap der toonkunst door de meeste dier muziko-geneesheeren als essentieel en zelfstandig opgevijzeld. Van Pythagoras af, die het eerst wonderkuren door muzijk zou hebben verricht, tot op onzen tijd duikt telkens op nieuw, meer door nieuwe voorbeelden dan door nieuwe denkbeelden verrijkt, de leer op dat men de prikkelende of verzachtende werking der tonen op het organisme des lichaams in talrijke ziekten als geneesmiddel kan aanwenden. Peter Lichtenthal vertelt ons uitvoerig in zijn «Muzikale(n) Arts», hoe door de macht der tonen jicht, heupwêe, vallende ziekte, stijfkramp, pest, koorts-

waanzin, stuipen, zenuwkoorts, ja zelfs „domheid" (*stupiditas*) zouden zijn genezen.

De hoogste verwarring bereikte deze leer bij den beroemden arts Baptista Porta, welke de begrippen van geneeskrachtige plant- en muzijkinstrument kombineerde, en de waterzucht met eene fluit genas, die van de stengels van het nieskruid — [door de ouden geneeskrachtig geächt, ook tegen krankzinnigheid.] — vervaardigd was. Een uit de populier vervaardigd muzijkinstrument zou heuppijnen, een van den kaneelboom gesneden flauwten genezen. (*Encyclopédie*, *article «musique»*.)

Met betrekking tot het bewijs hunner theorie laten deze schrijvers zich in twee klassen verdeelen.

De eenen redeneeren van het lichaam uit, en gronden de geneeskracht der muzijk op de natuurkundige uitwerking der geluidsgolven, welke zich door de gehoorzenuw aan de overige zenuwen mededeelt, en door zulk eene algemeene beroering eene heilzame reaktie van het gestoorde organisme zou teweegbrengen. De aandoeningen, die zich te gelijkertijd voordoen, zouden slechts een gevolg zijn van dien nerveuzen schok, nademaal hartstochten niet alleen zekere lichamelijke veranderingen veroorzaken, maar ook deze van haren kant de van haar afhangende hartstochten kunnen verwekken.

Volgens dezen theorie welke (op het voetspoor van den Engelschman Webb) Nikolaï, Schneider, Lichtenthal, J. J. Engel, Sulzer e. a. aankleven, zouden wij door de toonkunst niet anders worden bewogen dan b.v. onze vensters en deuren, die bij eene luide muzijk beginnen te rinkelen. Als hulpargumenten worden voorbeelden aangevoerd als

de bediende van Boyle, wiens tanden begonnen te bloeden wanneer hij eene zaag hoorde wetten, of als de menschen die bij het krabbelen van een mes op glas een toeval krijgen.

Maar dat is geen muzijk. Dat deze met de genoemde zoo hevig op de zenuwen werkende verschijnselen den faktor geluid gemeen heeft, zal ons voor latere gevolgtrekkingen gewichtig genoeg blijken; hier behoort — tegenover eene materialistische opvatting — blootelijk in het licht gesteld te worden dat de toonkunst eerst daar begint waar deze geisoleerde geluidseffekten ophouden, terwijl verder ook de weemoed met welken een Adagio den hoorder kan vervullen met de lichamelijke gewaarwording van een schrillen wanklank in het geheel niet te vergelijken is.

De andere helft onzer schrijvers (waaronder Kausch en de meeste aesthetici) verklaren de geneeskrachtige werking der muzijk van den zielkundigen kant. Muzijk — zoo redeneeren zij — verwekt aandoeningen en hartstochten in de ziel, aandoeningen hebben hevige bewegingen in het zenuwstelsel ten gevolge, hevige bewegingen in het zenuwstelsel veroorzaken eene heilzame reaktie in het zieke organisme. Deze redeneering, op wier sprongen wij niet eerst behoeven te wijzen, wordt door de genoemde ideale „psychologische” school tegen de vroegere materialistische zoo hardnekkig volgehouden, dat zij op het gezag van den Engelschman Whytt zelfs tegen alle fyziologie in den zamenhang der gehoorzenuw met de andere zenuwen loochent, en zoodoende een lichamelijk overbrengen van den door het oor ontvangen prikkel

op het totale organisme onmogelijk doet schijnen.

Hierin komen beide theorien, de psychologische en de fyziologische overeen, dat zij uit hachelijke praemissen nog hachelijker theoriën, en uit deze de hachelijkste feitelijke gevolgtrekkingen afleiden.

Het denkbeeld, door muzijk bepaalde aandoeningen als liefde, weemoed, toorn, extaze, in het gemoed teweeg te brengen, welke het lichaam door eene weldadige reaktie genezen, klinkt nog zoo slecht niet. Maar ons valt daarbij steeds het kostelijk attest in, dat een onzer beroemdste natuurvorschers over de zoogenaamde „Goldbergersche electromagnetische kettingen" [1]) afgaf. Hij zeide dat het niet uitgemaakt was of een elektrische stroom zekere ziekten vermocht te genezen, — maar wèl dat de Goldbergersche kettingen niet in staat waren een elektrischen stroom op te wekken. Op onze muzijkdoktoren toegepast luidt dit: het is mogelijk dat bepaalde gemoedsaandoeningen eene gelukkige krizis in lichamelijke ziekten kunnen teweegbrengen, — doch het is niet mogelijk, te allen tijde, door muzijk, zekere gemoedsaandoeningen op te wekken. Toch zou zulk eene geneeswijze zich logische bedenkingen nog kunnen laten welgevallen, maar dat tot heden nog geen geneesheer aanleiding heeft gevonden zijne tyfuslijders naar den „Profeet" van Meijerbeer te zenden, of in plaats van een lancet een waldhoorn uit zijn zak te halen, dat is naar.

De lichamelijke werking der muzijk is noch op

[1]) [Dertig, veertig jaar geleden ook in Nederland zeer geprezen; tegenwoordig worden elektrische kettingen, banden en platen als hygiënische middelen alleen nog in Engeland veelvuldig gedragen.]

zichzelf zoo sterk, noch zoo vaststaande, noch zoo onafhankelijk van zielkundige en aesthetische omstandigheden, noch eindelijk zoo willekeurig te wijzigen, dat zij als werkelijk geneesmiddel zou kunnen in aanmerking komen.

Iedere met behulp van muzijk volbrachte kuur draagt het karakter van een op zich zelf staand geval, welks gelukken nimmer aan muzijk alleen mocht worden toegeschreven, maar tegelijk van bijzondere, misschien van geheel persoonlijke, lichamelijke en geestelijke voorwaarden afhing. Het is zeer opmerkenswaardig dat de eenige aanwending van muzijk die werkelijk in de geneeskunde voorkomt, namelijk bij de behandeling van krankzinnigen, bij voorkeur de geestelijke zijde der muzikale werking in het oog houdt.

De moderne zielsgeneeskunde wendt, zooals bekend is, muzijk in vele gevallen met gelukkig gevolg aan. Maar dit gevolg berust noch op de materieele beroering van het zenuwstelsel, noch op de opwekking van hartstochten, maar op den kalmeerenden, opvroolijkenden invloed, welken het deels verstrooiende, deels boeiende spel der tonen op een zwartgallig of overspannen gemoed vermag uit te oefenen.

[Zoo ook reeds in de oudheid instinktmatig bij volken als de Israëlieten, wier godsdienst vorderingen in de beeldende kunsten verbood, doch die voor de toonkunst, schoon zij er niet gelijk de Grieken in boeken over schreven, toen reeds groote liefde en aanleg hadden.

«En de geest des Heeren week van Saul, en een booze geest van den Heere verschrikte hem. Toen zeiden Sauls knechten tot hem: «Zie toch, een booze geest Gods ver-

schrikt u. Zeg tot uwe knechten dat zij een man zoeken, die op de harp spelen kan; en het zal geschieden als de booze geest Gods op u is, dat hij met zijne hand spele, dat het beter met u worde..... » En het geschiedde als de booze geest Gods over Saul was, zoo nam David de harp en hij speelde met zijne hand; dat was voor Saul eene verademing, en het werd beter met hem, en de booze geest week van hem» (I Samuel XVI, 14—16, 23.)]

Hoort de gemoedskranke ook naar het zinnelijke, niet naar het kunstmatige des muzijkstuks, hij heeft toch, wanneer hij met aandacht luistert, reeds een schoon dan ondergeschikten graad van aesthetisch opvattingsvermogen bereikt.

Wat nu al deze muzikaal-geneeskundige uitwerkingen voor de kennis van het wezen der toonkunst opleveren? Het konstateeren eener van oudsher waargenomen sterke fyzische prikkeling bij alle door muzijk opgewekte „aandoeningen" en „hartstochten." Staat eenmaal vast dat een integreerend deel der door muzijk voortgebrachte gemoedsbeweging van fyzieken aard is, dan volgt daaruit verder dat dit verschijnsel, als zich voordoende in ons zenuwleven, ook van dezen zijn lichamelijken kant moet worden aangevat. Mitsdien kan de muzikus zich over deze kwestie geene wetenschappelijke overtuiging vormen, zonder zich met de uitkomsten bekend te maken, bij welke het tegenwoordige standpunt der fyziologie bij haar onderzoek van den zamenhang der muzijk met de aandoeningen stand houdt.

Gaan wij den weg na, dien eene melodij nemen moet om op onze gemoedstemming te werken, dan vinden wij haar gang van het trillend instrument

tot aan de gehoorzenuw, vooral na de opgangmakende verrijkingen van dit gebied door Helmholz' «Leer van de Toonindrukken» voldoende opgehelderd. De geluidsleer bepaalt nauwkeurig de uiterlijke voorwaarden onder welke wij een toon in het algemeen, onder welke wij dezen of genen bepaalden toon vernemen; de ontleedkunde legt ons met behulp van het mikroskoop den bouw van het gehoororgaan tot in het binnenste en fijnste open; de menschnatuurkunde eindelijk kan wel is waar op dit bij uitstek kleine en teedere, diep verborgene wonderbare orgaan geene direkte proeven nemen, maar heeft toch zijne werking deels met zekerheid uitgevorscht, deels met eene door Helmholtz geöpperde hypothese zoo duidelijk gemaakt, dat ons thans het geheele procédé der toonwaarneming fyziologisch begrijpelijk is. Zelfs daar overheen, op het gebied waar de natuurwetenschap reeds de schoonheidsleer raakt, hebben ons de onderzoekingen van Helmholtz over den zamenklank en de verwantschap der tonen veel licht gegeven, waar nog kortelings veel duisternis heerschte.

Maar hiermeê staan wij ook aan het eind van ons weten. Het voor ons gewichtigste blijft onverklaard: het zenuwproces waardoor nu de gewaarwording van den toon tot gevoel, tot gemoedsstemming aangroeit. De fyziologie weet dat datgene wat wij als toon waarnemen eene molekulaire beweging in de zenuwzelfstandigheid is, en dat wel minstens even sterk in de centrale organen [de groote en kleine hersenen en het ruggemerg] als in den akusticus (gehoorzenuw) zelf. Zij weet dat de vezels der ge-

hoorzenuw met de andere zenuwen zamenhangen en hare prikkels op deze overbrengen, dat het gehoor o. a. met de kleine en groote hersenen, het strottenhoofd, de longen, het hart in verband staat. Doch onbekend is de specifieke wijze waarop de muzijk op deze zenuwen werkt, en nog veel onbekender de verscheidenheid waarmede bepaalde muzikale faktoren, akkoorden, rhythmen, instrumenten, op verschillende zenuwen werken. Verdeelt zich eene muzikale gehoorgewaarwording over alle met den akusticus zamenhangende zenuwen, of slechts over eenige? Met welke intenziteit? Door welke muzikale elementen worden de hersenen, door welke worden de naar het hart of de longen voerende zenuwen het meest aangesproken? Onloochenbaar is dat dansmuzijk bij jongelieden, wier natuurlijk temperament niet door de africhting der beschaving geheel bedwongen wordt, een trekken in het lichaam, vooral in de voeten doet ontstaan. Het ware eenzijdig den fyziologischen invloed van marsch- en dansmuzijk te ontkennen, en dien blootelijk tot zielkundige gedachten-aaneenschakeling te willen terugbrengen. Wat daarvan ziel kundig is — de wakker geroepene herinnering aan het reeds bekende genot van den dans — ligt genoeg voor de hand, maar hiermede is de zaak nog niet uit. **Niet omdat zij dansmuzijk is beurt zij de voeten op, maar zij is dansmuzijk omdat zij de voeten opbeurt.** Wie in de Opera een weinig om zich heen kijkt zal spoedig opmerken, hoe bij levendige, bevattelijke melodiën de dames onwillekeurig met het hoofd knikken of schudden, maar nimmer zal men dit bij een Adagio zien, al

is het nog zoo aangrijpend of melodisch. — Laat zich daaruit afleiden dat zekere muzikale, bepaaldelijk rhythmische momenten op bewegingszenuwen werken, andere allèèn op gevoelszenuwen? Wanneer is het eerste, wanneer het laatste het geval?

Carus — [beroemd vrouwenarts en anatoom te Dresden, 1789 † 1869] verlegt den zetel van den wil naar de **kleine hersenen**, laat aldaar ook de gehoorzenuw ontspringen, en verklaart zòò den **bewegingsprikkel** bij het hooren van dansmuzijk, en de eigenaardige werkingen van gehoorsindrukken op daden van moed enz.; doch dit is eene zeer onzekere hypothese, want het afstammen van den akusticus uit de kleine hersenen is niet eens een wetenschappelijk uitgemaakt feit. [«Grondtrekken der Vergelijkende Anatomie en Fyziologie» 1828, 3 Dln.] Harless [Emil, fyzioloog, Prof. te Munchen, 1820 † 1862] schrijft der bloote waarneming van een rhythmus, buiten eenigen gehoorsindruk, dezelfde aandrift tot beweging als der rhythmische muzijk toe, hetgeen ons in strijd schijnt met de ervaring (in Prof. Rudolf Wagner's Handwoordenboek der Fyziologie, artikel «hooren»).

Ondergaat de zonnevlecht — [een groote zenuwvlecht in het bovenste gedeelte der buikholte, bedekt door het buikvlies] — die bij overlevering voor een belangrijken zetel van het gevoel geldt, bij de muzijk eene bijzondere aandoening? Ondergaan die misschien de „sympathische zenuwen" [het centrale gedeelte van het zenuwknoopstelsel] — aan welke, zooals Purkinje [1]) mij eens de opmerking maakte, de naam het mooist is —?

Waarom het eene geluid schril en wreed, het

[1]) [Professor te Praag, 1787 † 1869, maakte vooral werk van de fyziologie der zintuigen.]

andere zuiver en welluidend voorkomt, dat wordt op akoestischen weg door de gelijkvormigheid of ongelijkvormigheid der op elkaar volgende luchtstooten verklaard — of eenige zamenklinkende tonen konzoneeren of dissoneeren, hangt af van hun al dan niet ongestoord en gelijkmatig afvloeien. (Helmholtz, a. w. 2[de] uitg. 1870, S. 319.)

[Helmholtz is de ontdekker van de bij iederen toon voor het oor niet onderscheidbaar meeklinkende zoogenaamde „**boventonen**", ook aliquot- en kombinatietonen genoemd, wier trillingsgetallen tot die van den hoofdtoon in de verhouding der eenvoudigste geheele getallen staan. Het meer of minder konzoneeren van twee tonen nu hangt af van het aantal boventonen die zij gemeen hebben, en het absolute konzoneeren vindt alleen bij primen en oktaven plaats, terwijl alle andere twee- en drieklanken striktgenomen slechts weinig dissoneerende intervallen zijn. Bij dit onderwerp en het daarmede zamenhangende der ook door H. ontdekte «zwevingen» of «battementen» kunnen wij, hoe aantrekkelijk het ook zij, daar het Hanslicks betoog slechts zijdelings raakt, hier niet langer stilstaan, en verwijzen Nederlandsche lezers die een kort en duidelijk overzicht van deze punten uit Helmholtz' «Leer der Toonindrukken» willen genieten naar het aangehaalde heldere opstel van Dr. D. Pijzel, bl. 325.]

Deze verklaringen van meer of minder eenvoudige gehoorsindrukken kunnen echter den aesthetikus niet voldoen; hij verlangt naar de verklaring des gevoels, en vraagt: hoe komt het dat de eene reeks van welluidende tonen den indruk van rouw, een tweede van eveneens welluidende den indruk van jubel maakt? Vanwaar de tegenovergestelde dikwijls met dringende kracht optredende stemmingen welke verschillende

akkoorden of instrumenten van even zuiveren, welluidenden toon den hoorder onmiddelbaar ingieten?

Dit alles kan — voor zooveel wij weten en kunnen beoordeelen — de fyziologie niet beantwoorden. Hoe zou zij ook? Zij weet toch niet eens hoe de smart den traan, hoe de vreugde den lach veroorzaakt — **ja, zij weet niet eens wat smart en vreugde zijn!** Dat zich derhalve een ieder wachte van eene wetenschap uitsluitsel te verwachten dat zij niet geven kan.

Een onzer geniaalste fyziologen, R. H. Lotze, [geneesheer, filozoof, Prof. te Goettingen, geb. 1817, bouwde voort op den grondslag van Herbart], zegt in zijne «geneeskundige Zielkunde» (S. 237): «de beschouwing der melodiën zou tot de bekentenis brengen, dat wij geene fyzische bazis hebben van de omstandigheden, waaronder de zenuwen uit den eenen vorm van prikkeling naar den anderen overgaan, en de krachtige aesthetische aandoeningen verwekken, die de wisseling der tonen doet ontstaan.» Verder over het gevoel van lust of onlust, dat **zelfs een enkele toon** op het gevoel kan uitoefenen (S. 236). «Het is ons totaal onmogelijk juist voor deze indrukken van eenvoudige gewaarwordingen een fyziologischen grond aan te geven, dewijl ons de richting, in welke zij de zenuwwerkzaamheid veranderen, te onbekend is, dan dat wij uit haar de grootte der bevordering of der storing, welke deze ondergaat, zouden kunnen afleiden. [Vergelijk over het laatste ook onze aanteekening *in parenthesi* bl. 29 en 30.]

Wel moet de oorzaak van ieder door muzijk te voorschijn gebracht gevoel in de eerste plaats in eene bepaalde wijze van affektie der zenuwen door een gehoorsindruk gezocht worden. Doch hoe eene prikkeling der gehoorzenuw, die wij niet eens tot

den oorsprong van deze in de centraal-organen kunnen vervolgen, als indruk van eene bepaalde soort tot bewustzijn komt, hoe de lichamelijke indruk tot zielstoestand, tot gevoel aangroeit, — **dat ligt aan den overkant der duistere rivier die door geen geleerde wordt overgetrokken.** Het zijn duizendwerf gevarieerde inkleedingen van het raadsel der raadselen: **van den zamenhang van lichaam en ziel. En deze Sfinx zal zich nimmer van de rots storten!**

Eene nieuwe bevestiging van groote waarde van deze meening vind ik onder de revizie der 4e uitgave in Dubois-Reymond's Redevoering in de vergadering der Vereeniging van Natuurvorschers in Leipzig 1872», [een voor ieder beschaafd lezer boeiend stuk, waarin de beroemde Berlijnsche Professor de noodzakelijke grenzen van het exakte weten aanroert. Zie ook Prof. Helmholtz' redevoering in gelijke vergadering in 1877, in het licht verschenen o. d. t. «De Feiten en de Waarneming».]

Wat de fyziologie voor de muzijkwetenschap oplevert is van het hoogste gewicht voor onze kennis der gehoorsindrukken als zoodanig: in dit opzicht kan zij nog vele vorderingen maken; in de muzikale hoofdvraag zal zij dit nimmer.

Uit dit rezultaat volgt voor de schoonheidsleer der toonkunst het bewijs dat die theoretici welke het begrip van schoon in de muzijk op gevoelswerkingen bouwen wetenschappelijk verloren zijn, dewijl zij over het wezen van dien zamenhang niets weten kunnen, en dus in het gunstigste geval slechts daarnaar kunnen raden of er over fantazeeren. Nimmer zal eene kunstaardige of wetenschappelijke

vaststelling der muzijk van het standpunt des gevoels kunnen uitgaan. Door de schildering der subjektieve emotiën, die den kritikus bij het aanhooren eener symfonie overvallen, zal hij hare waarde en beteekenis niet grondvesten, evenmin kan hij, van die indrukken uitgaande, den kunstjongere iets leeren. Het laatste is van gewicht. Want, stond de zamenhang van bepaalde indrukken met zekere muzikale wijzen van uitdrukking in zulk een vast kauzaalverband als het geval moest zijn, wanneer aan dien zamenhang al het gevindiceerde gewicht moest gehecht worden, dan ware het gemakkelijk den aankomenden komponist spoedig op de hoogte van het aangrijpendst effekt te brengen. Men heeft dit eertijds werkelijk willen doen. Mattheson[1]) leeraart in het derde hoofdstuk van zijn „Volmaakten Kapelmeester", hoe trots, deemoed en alle hartstochten gekomponeerd moeten worden; hij zegt b.v. „de inventies betrekkelijk jaloezij moeten alle iets knorrigs, grimmigs en klaagachtigs hebben".

Een ander meester der vorige eeuw, Heinchen, geeft in zijn „Generalen Bas" acht vel notenvoorbeelden, hoe de muzijk: razende, kijvende, krachtige, angstige of verliefde gewaarwordingen moet uitdrukken. Er ontbreekt nog maar aan dat dergelijke recepten met het formulier uit het kookboek „men neemt" begonnen, of met de doktorale formule *m*[*isceantur*], *d*[*entur*], *s*[*ignentur*] eindigden. Zulke recepten geven het leerrijkste voorbeeld dat de kunst zich niet aan banden laat leggen, welke steeds te eng en te wijd tegelijk zijn.

---

[1]) [Zie boven bl. 16, bl. 50.]

Kostelijk zijn de voorschriften van den Geheimraad en Philosophiae Doctor von Böcklin uit zijne «Fragmenten tot de hoogere Muzijk (1811, bl. 34).— Wij lezen daar: « Gesteld de komponist wil een beleedigden voorstellen, dan moet in die muzijk aesthetische warmte op warmte, slag op slag, een verheven zang met uiterste levendigheid ontspringen, de middenstemmen razen, en **huiveringwekkende stooten den verwachtingvollen toehoorder schrik aanjagen.**"

[Ter uitbreiding van het bovenstaande en ter aanvulling van de korte aanhalingen des auteurs bl. 16/18 wensch ik hier den lezer een eenigzins vollediger denkbeeld te geven, hoe diep de theoriën van het weergeven van aandoeningen in de gangbare meeningen omtrent de vereischten van eene goede kompozitie waren geworteld. Die korte aanhalingen toch konden voor een Duitsch publiek voldoende zijn, dat de aangehaalde schrijvers, hoewel dan niet bijzonder gemakkelijk, zou kunnen raadplegen, iets wat in Nederland eenvoudig onmogelijk moet geächt worden, waar ook niet het geringste embryo van eene toegankelijke, algemeene of bijzondere muzikale bibliotheek schijnt te bestaan. Thans krijgt de lezer den indruk alsof de schrijver uit allerlei in Nederland totaal onbekende en ontoegankelijke auteurs de ongerijmdste, doch misschien uit hun verband gerukte plaatsen heeft bijeengezocht, om zijne stelling te staven. Ik wil daarom het Nederlandsch publiek doen zien hoe de grootste autoriteit van geheel Duitschland en Nederland, hoe **Lessing** meent dat het vraagstuk waarvan toen door ieder de oplossing werd gezocht, moet worden opgelost, niet in eene opera, waar de zaak zich door de verbinding van muzijk en text op andere wijze voordoet, maar in begeleidende muzijk, «symfoniën» zooals men toen zeide, entre-actes, zooals Beethoven ze in zijn « Egmont » is gaan noemen, en ze sedert zijn blijven heeten.

Men vindt het bedoelde stuk in de hier te lande meer beroemde dan gelezene «Hamburgische Dramaturgie»,

Hempelsche Ausg. S. 164/172. — Vooraf gaan uitvoerige recepten voor zulke symfoniën in het algemeen door den schepper van het genre, den Kapelmeester **Scheibe** [1]) (uit zijn blad: «Der Kritische Musicus»), die het eerst in 1738, voor de opvoeringen van «Polyeuctus» en «Mithridates» door het gezelschap van Mad. Neuberin te Hamburg daarbij behoorende symfoniën schreef, voor ieder stuk zes, eene aanvangssymfonie, eene slotsymfonie en eene tusschen elke twee bedrijven. Ten einde niet al te uitvoerig te worden, laten wij die kurieuze recepten, wier vermakelijke lezing wij aan vrienden van een hartig brokje op kunsthistorisch gebied dringend aanbevelen, liggen [2]), en gaan over tot het verslag van de muzijk die de leerling van J. S. Bach en Hofkomponist van Frederik den Groote **J. F. Agricola** (1720 † 1774) schreef bij Voltaires «Semiramis», en welke voor het eerst werd uitgevoerd bij de tweede opvoering van dit stuk (in het Duitsch) te Berlijn, 11 Junij 1767.

«Ik wil beproeven", begint Lessing, «een denkbeeld van de muzijk des heeren Agricola te geven, d. w. z. niet wat hare werking betreft — want hoe levendiger en fijner een **zinnelijk genoegen** is, des te minder laat het zich met woorden omschrijven; men kan daarmede bezwaarlijk anders dan in algemeene loftuitingen, onbestemde uitroepen, krijschende

---

[1]) [J. A. Scheibe, geb. 1708 te Leipzig, komponist en theoretikus, van 1744—58 Kapelmeester van den Koning van Denemarken te Koppenhagen, † aldaar in 1776.]

[2]) [Een enkel staaltje slechts: „De tusschensymfoniën moeten in den regel twee volzinnen hebben: de eerste kan zich meer tot het voorafgegane, de tweede tot het volgende bedrijf verhouden, doch dit is alleen noodig wanneer de passiën (Affekte) al te zeer uit elkaar loopen, anders kan men ook wel met één volzin volstaan, **mits hij slechts zooveel lengte bezitte, dat de behoeften der voorstelling, als het kaarsensnuiten, het verkleeden der aktrices enz., inmiddels kunnen worden verricht**". (l. c. S. 166). *Utile dulci!*]

bewoordingen vervallen, en deze zijn even onleerzaam voor den liefhebber als walgelijk voor den virtuoos dien men daarmede meent te bewijrooken» [tot hiertoe prachtig; het is of men Heine aan het adres van Monsieur Foetus hoort (zie boven bl. 69: — **maar alleen met het oog op de bedoelingen, die hun meester daarbij gehad heeft, en naar de middelen waarvan hij zich ter bereiking derzelve heeft bediend.**

De aanvangssymfonie bestaat uit drie volzinnen. [Daar deze soort symfonie met de Haydnsche niets dan den naam gemeen heeft, en van dezer organieke **vier** deelen nog niets afweet, zal ik voor hare «*Sätze*», het woord «volzin», schoon hier wat te beperkt van beteekenis, bezigen.] De eerste volzin is een Largo voor violen, hobo's en fluiten, de grondbas is door de fagot versterkt. Zijne uitdrukking is ernstig, somtijds zelfs wild en stormachtig, de toehoorder moet vermoeden dat hij een tooneelstuk van ongeveer zulk een inhoud heeft te verwachten. Doch niet van dien inhoud alleen; **verliefdheid, berouw, gewetensangst, onderwerping, nemen daaraan deel,** en de tweede volzin, een Andante voor gedempte violen en koncerteerende fagotten, drukt dus sombere, medelijdende klachten uit. In den derden volzin vermengen zich de bewegelijke toonwendingen met trotsche, want het stuk wordt geopend met buitengewone pracht; Semiramis nadert het eind harer heerlijkheid; **evenals het oog die heerlijkheid moet zien, moet het oor haar ook hooren.** Het karakter is allegretto en de instrumenten zooals in den eersten volzin, behalve dat de hobo's, fluiten en fagotten een paar afzonderlijke figuurtjes met elkander hebben.

De muzijk tusschen de bedrijven heeft doorgaans slechts èèn volzin, wiens uitdrukking verband houdt met het voorafgaande. Een tweeden, betrekking hebbende op het volgende, schijnt de heer Agricola dus niet goed te keuren. [Zie de voetnoot op bl. 145.] Ik zou daarin van zijn smaak zijn, want de muzijk mag den dichter het gras niet

wegmaaien; de tragische dichter bemint het onverwachte, het verrassende meer dan een ander; hij laat zijn gang niet gaarne vooruit raden, en de muzijk zou dien verraden wanneer zij den volgenden hartstocht aangaf. Met de aanvangssymfonie is het wat anders, zij kan op niets voorafgaands wijzen, en toch moet ook zij slechts den algemeenen toon des stuks aangeven, en niet sterker, niet bepaalder dan de titel hem ongeveer aangeeft. Men mag den toehoorder wel het doel toonen waarheen men hem voeren wil, maar de verschillende wegen, waarop hij het bereiken zal, moeten hem geheel verborgen blijven. Deze grond tegen een tweeden volzin tusschen de bedrijven is in het voordeel van den dichter en hij wordt door een anderen, die uit de grenzen der muzijk volgt, versterkt. **Want gesteld dat de hartstochten welke in twee achtereenvolgende bedrijven heerschen, juist tegenovergesteld waren, dan zouden noodwendig ook de beide volzinnen van tegenstrijdigen aard moeten zijn.** Nu begrijp ik zeer wel hoe ons de dichter uit elken hartstocht zonder onaangename schokken naar den lijnrecht tegenovergestelden kan brengen; hij doet het langzamerhand, van lieverlede; hij klimt de gansche ladder van sport tot sport, hetzij op of af, zonder den geringsten sprong te doen. Maar kan de muzikus dit ook? Het mag zijn dat hij het in een enkel stuk van de behoorlijke lengte evengoed doen kan; maar in twee verschillende van elkander geheel afgescheiden stukken moet de sprong bv. **van het kalme op het stormachtige, van het verliefde op het wreedaardige** noodzakelijkerwijze zeer merkbaar zijn, en àl het kwetsende hebben dat in de natuur iedere plotselinge overgang van het eene uiterste tot het andere, uit de duisternis tot het licht, uit de koû tot de hitte pleegt te hebben. **Nu versmelten wij in weemoed, en op eens moeten wij razen. Hoe, waarom, tegen wien? tegen juist dengenen voor wien onze ziel geheel medelijden was? of tegen een ander? Dat alles kan de muzijk niet bepalen;**

zij laat ons in onzekerheid en verwarring. Wij gevoelen, zonder een duidelijk gevolg van gevoelen te ondervinden; wij gevoelen **als in een droom,** en al deze ongeördende gevoelsindrukken zijn **meer afmattend dan prettig.** De poëzij daarentegen doet ons den draad onzer gewaarwordingen nimmer verliezen; hier weten wij niet alleen **wat** wij moeten gevoelen, maar ook **waarom** wij het moeten gevoelen; en slechts dit **waarom** maakt de plotselinge overgangen niet alleen dragelijk, maar ook genotrijk. Tot motiveering dus van zulke plotselinge overgangen strekt de verbinding der muzijk met de poëzij tot het grootste voordeel aan gene. Bij algemeene onbestemde indrukken der muzijk, b.v. die van vreugde, is het lang niet zoo noodig ze tot een enkel voorwerp dier vreugde te beperken, **dewijl ook die duistere, zwevende indrukken nog altijd zeer aangenaam zijn;** bij afstekende, tegenstrijdige indrukken daarentegen is het noodig ze door duidelijke begrippen, die **woorden** alleen kunnen verschaffen, te verbinden. Maar bij den dubbelen volzin tusschen de bedrijven eens drama's zou de oplossing in woorden achterna komen; **wij zouden eerst achterna vernemen waarom wij uit een hartstocht naar een geheel tegenovergestelden hebben moeten overspringen** [men krijgt diep medelijden met die razende en springende hoorders!], en dat is voor de muzijk even goed alsof wij het in het geheel niet vernamen. De sprong heeft eenmaal zijne booze werking gedaan, en hij heeft ons daarom niet minder gekwetst dat wij nu inzien **dat hij ons niet had moeten kwetsen** [welk eene pijnlijke ontdekking!] Men geloove nu echter niet dat daarom alle symfoniën verwerpelijk zouden zijn, dewijl alle uit onderscheidene volzinnen bestaan, en elk van deze iets anders uitdrukt. Zij drukken iets anders uit, doch niet iets verschillends, of liever zij drukken hetzelfde, maar slechts op eene andere wijze uit. Eene symfonie die in hare verschillende volzinnen verschillende elkander tegensprekende hartstochten uitdrukt, is een muzikaal onding; in de-

zelfde symfonie moet slechts een hartstocht heerschen, **en ieder afzonderlijke volzin moet denzelfden hartstocht, doch gevarieerd, hetzij dan naar de graden van zijne sterkte, hetzij door allerlei mengingen met andere verwante hartstochten** [men denkt aan Freemans puddingpoeders in zes verschillende «smaken»: au citron, aux fraises, à la vanille!] **laten klinken en in ons zoeken te verwekken.** Zoo was het ook in de aanvangssymfonie; het onstuimige van den eersten volzin vervloeit in het klagende des tweeden, hetwelk zich in den derden tot eene soort plechtstatigheid verheft. Een toonkunstenaar die zich in zijne symfoniën meer veroorlooft, die bij iederen volzin de aandoening afbreekt, om met den volgenden eene nieuwe, geheel verschillende **aandoening op touw te zetten** en ook deze laat varen om zich op eene derde te werpen, kan veel kunst nutteloos verkwist hebben, **hij kan ons verrassen, ons bedwelmen, ons kittelen: doch roeren kan hij ons niet** [verbeeld U de onbeschrijfelijke gewaarwording van zulk een verrasten, bedwelmden, gekittelden, doch niet geroerden hoorder!] Wie tot ons **hart** spreken en daarin sympathetische neigingen opwekken wil, moet evengoed zamenhang betrachten, als wie ons **verstand** vermeent bezig te houden en te onderrichten!

. . . .

De volzin na het eerste bedrijf tracht derhalve blootelijk de bekommering van Semiramis vol te houden, aan welke de dichter dit bedrijf heeft gewijd, **kommer, gemengd met eenige hoop: een Andante Mesto, alleen van gedempte violen en alt.**

In het tweede bedrijf speelt Assur eene te gewichtige rol om niet de uitdrukking te bepalen der daarop volgende muzijk. Een Allegro assai in G-majeur van waldhorens, door fluiten, hobo's en den grondbas medespelende fagotten versterkt, **drukt den door twijfel en vrees afgebroken, maar telkens weder terugkeerenden hoogmoed van dezen trouweloozen en heerschzuchtigen**

minister uit. — In het derde bedrijf verschijnt het spook [van Ninus, den vermoorden echtgenoot van Semiramis]. Ik heb bij gelegenheid van de eerste voorstelling bereids opgemerkt, hoe weinig indruk Voltaire door deze verschijning op de aanwezigen weet te maken. Maar de toonkunstenaar heeft zich, zeer verstandig, daaraan niet gestoord; hij stelt ons schadeloos voor wat de dichter heeft verzuimd, en **een Allegro in E-mineur, met dezelfde bezetting als het voorgaande, alleen dat E-hoorns telkens met G-hoorns afwisselen [sic!], schildert, niet sprakelooze, domme verbazing, maar de echte, wilde ontzetting, die eene dergelijke verschijning onder het volk moet veroorzaken.** — De angst van Semiramis in het vierde bedrijf verwekt ons medelijden; wij beklagen de berouwvolle, al weten wij dat zij eene schuldige misdadigster is. **Beklag en medelijden laat dus ook de muzijk schallen: in een Larghetto in A-mineur met gedempte violen en alt en eene koncerteerende hobo.** — Eindelijk volgt ook op het vijfde bedrijf slechts een enkele volzin, een Adagio in E-majeur, behalve van violen en altviolen, van horens, door hobo's en fluiten versterkt, en van fagotten die met den grondbas zamengaan. **De uitdrukking is voor de personen des treurspels passende, naar het verhevene trekkende droefenis, met eenige toespeling, naar het mij voorkomt, op de vier laatste regels, in welke de waarheid hare waarschuwende stem tegen de grooten der aarde even waardig als machtig verheft.**

De bedoelingen eens toonkunstenaars te ontdekken, staat gelijk met de bekentenis dat hij ze bereikt heeft. Zijn werk mag geen raadsel zijn, welks oplossing even moeilijk als onzeker is; wat een gezond oor het snelst in hem verneemt, dat en niets anders heeft hij willen zeggen; zijn roem groeit aan met zijne duidelijkheid. — Het is geen roem voor mij dat ik goed gehoord heb; doch voor den Hr. Agricola is het een zooveel grootere dat in deze zijne

kompozitie niemand iets anders heeft gehoord dan ik.»
Tot zoover Lessing, die op geen ander muzikaal standpunt kon staan dan dat van zijn tijd, **daar zijn kritisch genie zich niet tot de muzijk uitstrekte,** maar die zich, wat de beeldende kunsten, de dramatische en de dichtkunst aangaat, in zijn «Laökoön» en in de «Dramaturgie» gedenkteekenen heeft opgericht, duurzamer dan metaal.]

Deze uit den aard der zaak elken rationeelen grondslag missende regels voor het teweegbrengen van bepaalde aandoeningen behooren echter zooveel te minder in de schoonheidsleer te huis als de verlangde uitwerking geene zuiver aesthetische, maar een niet uit te zuiveren deel er van lichamelijk is. Het aesthetisch recept zou moeten leeren hoe de toonkunstenaar het schoone in de muzijk kan voortbrengen, maar niet opgegevene aandoeningen bij de hoorders. Hoe geheel machteloos deze regels werkelijk zijn, blijkt het best wanneer men er over nadenkt, hoe tooverkrachtig zij zouden moeten zijn, indien zij waar waren. Want ware de werking op het gevoel van ieder muzikaal element eene noodwendige en naspeurlijke, dan moest men op het gemoed des hoorders kunnen spelen als op eene rij toetsen [1]. En al vermocht men dit? — Ware dan daardoor het probleem der kunst opgelost? Zoo toch slechts mag de vraag gesteld worden, die echter ontkennend moet worden beantwoord. **Muzikale schoonheid alleen is de ware kunst van den**

[1]) [Als Dr. Abraham Kuiper op „het klavier der volks-konsciëntie", zou men hier in Nederland een jaar of tien geleden gezegd hebben!]

toonkunstenaar. Op hare schouders doorwaadt hij veilig de woedende golven van den tijdgeest, waar het gevoelsmoment hem zelfs geen strohalm tegen het verdrinken aanbiedt.

Men ziet, onze beide vragen, namelijk: welk specifiek moment de werking der muzijk op het gevoel onderscheidt, en of dit moment naar zijnen aard onder het begrip „aesthetisch" valt, worden opgelost door het vinden van een en denzelfden faktor: de intenzieve werking op het zenuwstelsel. Hierop berust de eigenaardige kracht en onmiddelbaarheid, met welke de muzijk, in vergelijking met iedere andere niet door tonen werkende kunst, aandoeningen vermag op te wekken.

Hoe krachtiger echter een kunsteffekt lichamelijk overweldigend, en dus pathologisch optreedt, des te geringer is zijn aesthetisch aandeel, eene stelling die zich trouwens niet laat omkeeren. Er moet daarom bij de voortbrenging en opvatting der muzijk een ander element op den voorgrond gebracht worden, hetwelk het onvermengd aesthetische van deze kunst vertegenwoordigt en, in tegenstelling met de specifiek muzikale gevoelsopwekking, meer de algemeene schoonheidsvoorwaarden der overige kunsten nadert. En dat is de **reine aanschouwing** [zie boven, bl. 7/8.] Haar bijzondere vorm van optreden in de toonkunst, zoowel als de veelsoortige betrekkingen waarin zij feitelijk tot het gevoelsleven treedt, zullen in het volgende hoofdstuk onderzocht worden.





ZESDE HOOFDSTUK

Het hypnotisme in de muzijk en hare aesthetische opvatting



iets heeft de wetenschappelijke ontwikkeling der muzikale schoonheidsleer zoo gevoelig belemmerd als de overmatige waarde die men aan de uitwerkingen der muzijk op het gevoel hechtte. Hoe in het oog vallender zich deze uitwerkingen vertoonden, des te hooger prees men ze als herauten van muzikale schoonheid. Toch hebben wij gezien dat juist de overweldigendste indrukken der muzijk wat de hoorders betreft voor het grootste deel met lichamelijke

indrukken zijn vermengd. Wat de muzijk betreft ligt dat hevige indringen in het zenuwstelsel niet zoozeer in haar artistiek moment, dat uit het verstand ontspringt, en zich tot het verstand richt, als wel aan haar materiaal, aan hetwelk de natuur deze ondoorgrondelijke fyziologische keurverwantschap heeft ingegoten. Het grondstoffelijke der muzijk, **de klank en de beweging** zijn het, die de weerlooze gevoelskonsciëntiën van zoovele muzijkvrienden in de ketenen slaat, waarmede zij zoo gaarne rinkelen. Verre zij het van ons de rechten des gevoels op de muzijk te willen verkorten! Edoch dit gevoel, hetwelk trouwens feitelijk meer of minder met de reine aanschouwing vermengd is, kan slechts dan voor kunstgevoel doorgaan, wanneer het zich zijner aesthetische afkomst bewust blijft, n l. het welbehagen in iets schoons, en wel in dit bepaalde schoon.

Ontbreekt dit bewustzijn, ontbreekt de vrije aanschouwing (waarneming) van het bepaalde kunstschoon, en voelt het gemoed zich slechts bevangen door de natuurmacht der tonen, dan kan de kunst zulk een indruk des te minder in haar kredit schrijven, hoe sterker hij optreedt. Het getal dergenen, die op zulk eene wijze muzijk hooren, of liever voelen, is zeer beduidend. Terwijl zij het grondstoffelijke der muzijk in passieve ontvankelijkheid op zich laten werken, geraken zij in eene vage, slechts door het geheel algemeene karakter des muzijkstuks bepaalde bovenzinnelijk-zinnelijke extaze. Hunne verhouding tegenover de muzijk is niet aanschouwend, maar **hypnotisch:** een voortdurend

schemerachtig voelen en dwepen, een hangen en verlangen [1]) in de muzikale Nirwâna.

[« Een der bekende schetsen van Alexander Ver-Huell stelt ons een jong officier voor, die een concert-uitvoering bijwoont. Met opgewonden trekken staart hij voor zich uit, naar een punt boven het orchest, waar ons de teekenaar, in een soort van wolk, een voorstelling geeft van hetgeen bij het hooren der tonen in 's mans verbeelding omgaat. Het is een gevecht, waarin onze held le beau rôle vervult. Waarschijnlijk is met dezen krijgsman, wiens hand schijnt te tasten naar de greep van zijn nog maagdelijken sabel, een muzikaal man bedoeld en heeft de teekenaar ook den komponist een kompliment willen maken door te kennen te geven dat zijn allegro energico of furioso het slaggewoel en de triomfkreeten met onmiskenbare duidelijkheid weergeeft.

Ik zou veeleer geneigd zijn, dezen held voor zeer onmuzikaal te houden, — want, hij luistert niet. — Wellicht heeft een slag op de Turksche trom hem herinnerd aan een kanonschot, of een trompetfanfare aan het hoornsignaal, waarmede hij denzelfden morgen zijne wakkere miliciens heeft laten «verzamelen.» In ieder geval zit hij sinds dien tijd **met open oogen te droomen, en hoort het orchest evenweinig** als die beide oude juffrouwen, die de muzijk zoo heerlijk vinden, **omdat men er zoo prettig onder babbelen kan**, en wier naïeve ontboezemingen, in eene onverwachte pauze plotseling wereldkundig geworden, reeds in menig concert den lachlust of de ergernis van het publiek hebben opgewekt (Dr. Dr Pijzel, l. c. p. 334.)]

Een voorbeeld van zulk muzijkhooren uit de litteratuur is de verliefde Hertog uit Shakespeare's «Driekoningenavond». Hij zegt [vertaling van Burgersdijk]:

---

[1]) [Toespeling op het „hangen und bangen in schwebender Pein", van Goethes „Klärchen" in „Egmont".]

Indien muzijk der liefde voedsel is,
Speel voort dan, voort! En geeft mij overdaad
Opdat mijn liefde er ziek van worde en sterv'. —
Die wijs nog eens! Zij stierf zoo lieflijk weg;
O, zij besloop mijn oor, als 't zoete zuiden,
Dat ademt ov'r een bed viooltjens
En geuren steelt en geeft; . . . .

En later, in het 2de bedrijf, roept hij:

«Ik wensch muzijk — —
't Was artsenij voor mijn bewogen ziel.»

Laten wij voor den gevoelsmuzikus verscheidene muzijkstukken van gelijk, bijvoorbeeld ruischend vroolijk karakter voorbijtrekken, dan zal hij onder de betoovering van denzelfden indruk blijven. Slechts wat bij deze stukken gelijksoortig is, dus de beweging van het ruischend vroolijke, assimileert zich aan zijn voelen, terwijl het bijzondere van ieder toongedicht, het kunstaardig individueele aan zijne opvatting ontsnapt. Precies omgekeerd zal de muzikale toehoorder te werk gaan. De eigendommelijke kunstaardige vormgestalte eener kompozitie, dat wat haar onder een dozijn gelijkwerkende tot zelfstandig kunstwerk stempelt, vervult zijn opmerkingsvermogen zoo overheerschend, dat hij aan haar eenderen of verschillenden gevoelsindruk slechts geringe waarde hecht. Het geïzoleerd opnemen van een abstrakten gevoelsindruk, in stede van de konkrete verschijning des kunstwerks, komt van alle kunsten in zulk eene hooge mate alleen bij de muzijk voor. Het eenige wat er mede kan vergeleken worden is de bijzondere **verlichting** van een landschap, wanneer die zoo sterk is en iemand zoodanig aan-

grijpt, dat hij zich van het verlichte landschap zelf geen rekenschap meer kan geven.

[Nemo, die lange jaren tusschen de keerkringen had doorgebracht, op een winteravond te Amsterdam naar den schouwburg gegaan zijnde, en op den terugweg omstreeks middernacht den Dam passeerende, vond dit plein en zijne trotsche bouwgevaarten met het inmiddels daarop gevallen verblindende sneeuwkleed door de volle maan schel verlicht. Het daardoor aangeboden schouwspel was, in het stille nachtelijke uur, en voor het sinds twintig jaren de sneeuw ontwende oog, zoo verbijsterend en zoo ontzettend fantastisch, dat alle herinnering aan eene bedrijvige wereldstad verdween, en hij meende te wandelen over eene besneeuwde Russische steppe.]

Een ongemotiveerde maar daarom des te overstelpender totaalindruk wordt voetstoots, zoo goed als onbewust opgenomen.

Half droomend in hun fauteuil achteroverliggend, laten deze liefhebbers zich door de trillingen der tonen dragen en wiegelen, in stede van ze met scherpen blik te bekijken. Het sterker en sterker aanzwellen, afnemen, jubelend aangroeien en fluisterend uitsterven brengt hen in een onbestemden opnemingstoestand, dien zij zoo naïef zijn voor zuiver intellektueel te houden. Zij maken het „dankbaarste" publiek uit, maar ook dat hetwelk er toe bijdraagt de muzijk het gewist in diskrediet te brengen. Hun hooren mist het aesthetisch kenteeken van intellektueel genot; eene fijne sigaar, een fijne schotel, een lauw bad, doen hun denzelfden dienst als eene symfonie. Hetzij zij er op hun gemak bij blijven dommelen, of de oogen verdraaien en gezichten

trekken, hun muzijkgenieten wortelt alleen in hare grondstoffelijke elementen: **geluid en beweging.** Voor het overige kent de latere tijd voor hoorders die, zonder eenige werkzaamheid van den geest, slechts het gevoels-substraat der muzijk zoeken, middelen die deze kunst verre voorbijstreven. Wij bedoelen **chloroform en aether,** die aan sommige gestellen denzelfden aangenamen, het gansche organisme zoet droomend doortintelenden roes mededeelen — zonder het gemeene van den wijnroes, die anders ook niet zonder muzikaal effekt is.

[Wij noemen daarom zulk muzijkhooren « **hypnotisch** » terwijl de schrijver van « **pathologisch** » spreekt. Verder zou naar onze meening de hoorder die geheel passief is, die de muzijk alleen « ondergaat », als haar « **louter objekt** », die hoorder daarentegen die het gehoorde zelfstandig opvat en met zijn eigen geest stuk voor stuk medeleeft, als haar « **subjektief objekt** », deze als een datief, gene als een akkuzatief kunnen opgevat worden. (vgl. T. Roorda, Over de Deelen der Rede, Leeuwarden, 1852)]

Voor zulk eene opvatting behooren de werken der toonkunst tot de natuurprodukten, wier genot ons kan verrukken, maar niet dwingen te denken, met een bewust scheppend verstand mee te denken. De zoete adem van eene akacia laat zich ook met gesloten oogen, droomend, insnuiven. Voortbrengselen van den menschelijken geest leenen zich daartoe niet, willen zij niet tot den rang van zinnelijke natuurprikkels afdalen. Bij geene andere kunst is dit in zoo hoogen graad mogelijk als bij de muzijk, wier ongeestelijke zijde zinnelijk genot ten minste toelaat. Reeds haar vervliegen, terwijl de werken der

overige kunsten blijven, heeft eene bedenkelijke overeenkomst met een verteringsproces. Een standbeeld, eene kerk, een drama kan men niet opslurpen, eene aria zeer goed. Daarom leent ook geene andere kunst zich tot zulke lakkeidiensten. De beste kompozities kunnen als tafelmuzijk gespeeld worden, om het verteren van fazanten te bevorderen Muzijk is de opdringendste, en tevens de bescheidenste van alle kunsten. Het ellendigste draaiorgel dat zich voor onze deur posteert moet men hooren; maar te luisteren behoeft men zelfs naar eene symfonie van Mendelssohn niet.

De gelaakte wijze van muzijkhooren is voor het overige niet te vergelijken met het bij iedere kunst voorkomende kunstelooze welbehagen van het naïeve publiek aan hare bloot zinnelijke zijde, terwijl het ideale gehalte door het beschaafde kunstbegrip zou moeten gevat worden. Men moet hier de eigenaardige plaats in aanmerking nemen welke in de muzijk het intellektueel gehalte tegenover de kategoriën van vorm en inhoud inneemt. Men pleegt namelijk het een toonstuk doorademende gevoel voor zijn inhoud, zijne gedachte, zijn intellektueel gehalte aan te zien, de kunstvol geschapene muzikale toonfiguren daarentegen voor den blooten vorm, het beeld, de stoffelijke inkleeding van dat bovenstoffelijke. Doch juist het „specifiek muzikale” deel is schepping van het in tonen boetseerend verstand, met hetwelk het aanschouwend toehoorende verstand zich in gedachten vereenigt. En in deze konkrete toonformatiën, in de rijke veelvormigheid der tonenreeksen, en niet in den vagen

totaalindruk van een geabstraheerd gevoel ligt het intellektueel gehalte der kompozitie. De aan het gevoel, als vermeenden inhoud, tegenovergestelde bloote vorm (het tonenweefsel) is juist **de ware inhoud der muzijk, is de muzijk zelf,** terwijl het verwekte gevoel op den naam van inhoud noch van vorm aanspraak heeft, maar bloote uitwerking dient genoemd te worden. Met andere woorden: het vermeende **stoffelijke (weergevende)** is juist het door den **geest** gevormde, terwijl het zoogenaamd **wedergegevene,** het gevoelseffekt, tot de **stof** van den toon behoort, en voor meer dan de helft aan fyziologische wetten gebonden is.

Uit de voorafgaande beschouwingen blijkt gemakkelijk de waarde die gehecht moet worden aan de zoogenaamde „moreele uitwerkingen" der muzijk, die als schitterenden tegenhanger der vroeger vermelde „lichamelijke" door oudere schrijvers met zooveel welbehagen worden aangehaald. Daar hierbij de muzijk in de verste verte niet als iets schoons genoten, maar als ruwe natuurkracht ondergaan wordt, die zelfs tot misdadige handelingen drijft, hebben wij hier te doen met het lijnrecht tegenovergestelde van een aesthetiseh effekt. Bovendien ligt het monistische (éénwezenlijke) van deze zoogenaamde „zedelijke" met de erkend lichamelijke werkingen voor de hand.

De lastige schuldeischer die door de tonen zijns schuldenaars bewogen wordt hem de geheele som te schenken wordt daartoe op geene andere wijze gedreven dan de zittende, dien een walsmotief plotseling

tot dansen determineert; de eerste wordt meer door de vluchtiger elementen: harmonij en melodij, de tweede door het meer materieele rhythmus bewogen. Geen van beiden echter handelt uit vrije wilsbepaling, overweldigd door intellektueele voortreffelijkheid of ethische schoonheid, maar ten gevolge van determineerende zenuwprikkels. De muzijk maakt zijne voeten of zijn hart los, even als de wijn de tong.

Deze anekdote wordt van den napelschen zanger Palma en vele andere verteld (*Anecdotes on Music by A. Burgh*, 1814.)

[Nog treffender, maar even moeilijk tot objektieve waarheid te verheffen is de anekdote, die ik een hedendaagsch Nederlandsch auteur hier navertel: «De zanger Stradella verleidde tijdens zijn verblijf te Venetië de pupil van een vermogend patriciër. Het meisje, dat reeds verloofd was, volgde hem van daar naar Rome; voogd en minnaar zwoeren wraak. De laatste snelt den roover na, en ijlt, te Rome, naar de kerk waar hij zooëven heeft vernomen, dat men juist een oratorium van den «meester» uit wil voeren, vast besloten om hem te dooden, op staanden voet, om het even wààr. Doch nauwelijks is hij in den tempel, nauwelijks is de muzijk begonnen, nauwelijks heeft hij Stradella zelf hooren zingen, of zijne razernij verandert in de teederste ontroering, en hij geeft zijn vijand zelfs de middelen aan de hand — om aan den wraakgierigen voogd te ontsnappen!"]

Zulke overwinningen prediken alléén de zwakheid des overwonnenen. Het door eene raadselachtige macht ondergaan van emoties zonder doel of inhoud, welke niet van ons denken en willen afhankelijk zijn, is reeds den menschelijken geest onwaardig. Maar wanneer menschen zich door het stoffelijke eener kunst zoo laten meeslepen dat zij niet

meer in staat zijn hun wil te bepalen, dan schijnt ons dat evenmin voor de kunst als voor de helden [sic] zelf eene eer. Maar de muzijk heeft die roeping niet; alleen haar krachtig gevoelsmoment maakt het mogelijk dat zij met zulk eene „strekking" ondergaan wordt. Dit is het punt waarin de oudste aanklachten tegen de toonkunst wortelen: dat zij zou ontzenuwen, verweekelijken, verslappen.

[Deze meening heeft in den laatsten tijd in Nederland een schrijver, Engelbert de Chateleux, op nieuw uitgesproken in een aardig, te weinig bekend boekje: «Indrukken van den dag" (Amsterdam, 1888), waar hij veertig bladzijden lang paradoxaal en meerendeels ongunstig, maar, behoudens eenige herinneringen aan Heine, doorgaans origineel over muzijk divageert, en o.a. op bl. 31/32 beweert te hebben ontwaard «**dat kunstenaars, dilettanten en muziekaanbidders**» — onder welke hij «**uitgemaakte schelmen**» kent — «**maar al te vaak een zwevend, wisselvallig, week, een water-en-melk karakter hebben**» een oordeel dat hij, al bevat het misschien een kern van waarheid, heeft verzuimd door algemeen bekende, goed gekonstateerde voorbeelden aan te dringen.[1]) — De zwaarste aanklacht tegen de muzijk

1) [Kurioziteitshalve laten wij hier het harde en onbillijke oordeel van **J. Kneppelhout** (Studentenleven, door **Klikspaan**, 4e uitg. II, 49) over de muzici van beroep volgen: „Welk eene armzalige ontwikkeling, na zulk eene geestmoordende opvoeding! In hen bevestigt het zich ten volle dat de muzijk buiten het verstand, ja buiten het hart kan omgaan en geheel werktuigelijk blijven, zonder op te houden voortreffelijk te zijn. De meesten zijn weinig onderrichte menschen; zij lezen nooit; zij oordeelen scheef; zij zijn partijdig, smakeloos, flauw, onbeteekenend; velen zien in hunne kunst niets hoogers dan eene broodwinning; zij maken een gedeelte van hun instrument uit, zonder hetwelk zij luttel waard zouden zijn, en missen gewoonlijk

echter kwam in den jongsten tijd van de zijde van den Russischen hervormer-filanthroop, Graaf Leo Tolstoï, die in een geruchtmakend boek [1]) zijn held niet alleen voorstelt als zelf gehypnotizeerd door eene muzijk, wier eenige taak het schijnt allerlei raadselachtige aandoeningen op te wekken en onmogelijke daden te suggereeren, maar ook de geheele omgeving van dien held als aan die booze invloeden onderhevig voorstelt, en er al de ongelukken van denzelven, eene ontrouwe gade, den moord door hem op haar gepleegd, aan toeschrijft.

Die dit alles op zijne geweten heeft is — Beethoven met zijne «Kreutzersonate».

«*Ils jouèrent la «Sonate à Kreutzer» de Beethoven. Connaissez-vous le premier presto? Le connaissez-vous? Ah!...»* —**Posnicheff** *poussa un soupir et se tut pendant longtemps.* — «*Chose terrible que cette sonate! Surtout ce presto! Et chose terrible en général que la musique. Qu'est-ce? Pourquoi fait-elle ce qu'elle fait? On dit que la musique émeut l'âme. Bêtise, mensonge. Elle agit, elle agit effroyablement, mais non pas d'une façon ennoblissante, mais d'une façon irritante. Comment dirais-je? La musique me fait oublier ma situation véritable. Sous son influenee, il me paraît en vérité sentir ce que je ne sens pas,*

---

den ernst welke aan eene ware kunstenaarsnatuur eigen is; hun gedrag zou er de bewijzen van kunnen leveren." Gesteld dat ook in dit grievende vonnis van **Klikspaan**, die trouwens overal in zijn boek als hartstochtelijk muzijkhater optreedt: — „onder de schoone kunsten bekleedt de toonkunst voorzeker den ondersten trap" (l. c. p 47) —; — „de muzijk is de eenige kunst welke middelmatigheid duldt" (ibid. p. 49) — in zijne dagen veel grond van waarheid was, hoe is dan in de halve eeuw, die ons van den dag van zijn schrijven scheidt, het intellektueel gehalte van onze muzici toegenomen!]

[1]) [„La Sonate à Kreutzer", Paris 1890, in het vaderland van den schrijver en in het schijnheilige Amerika als „onzedelijk" verboden!]

comprendre ce que je ne comprends pas, pouvoir ce que je ne puis pas. La musique me paraît agir comme le bâillement ou le rire, elle me transporte immédiatement dans l'état d'âme où se trouvait celui qui écrivit cette musique. Mais pourquoi cela? je n'en sais rien, mais celui qui a écrit la «Sonate de Kreutzer» savait bien pourquoi il se trouvait dans un certain état; cet état le mena à certaines actions et voilà pourquoi, [1]) *pour lui, il avait un sens, mais pour moi aucun, aucun! Et voilà pourquoi la musique provoque une excitation qu'elle ne termine pas. On joue par exemple une marche militaire. Le soldat passe au son de cette marche, et la musique est terminée. On joue une danse; j'ai fini de danser et la musique est terminée. On chante une messe, je communie, et la musique est encore terminée.....*" Zoo alleen, als dienstmaagd van de kerk, van den dans, van het leger, begrijpt Tolstoï de muzijk.

Mais l'autre musique provoque une excitation, et **ce qu'il faut faire** *ne se trouve pas dans cette excitation;* de absolute muzijk ontgaat hem; **hij kan haar niet „als muzijk" opvatten, zoekt er een ethisch programma, een „program van aktie" in** waarvan hij den inhoud niet kan vinden en, schrijft nu, daarover wrevelig, der muzijk allerlei booze gevolgen toe: «*et voilà pourquoi la musique est si dangereuse, agit parfois si effroyablement.*

En Chine, la musique est (*une*) *chose d'État* [dat is waar — wij komen daarop terug] *et c'est ainsi que cela doit être: Est-ce qu'on peut admettre que le premier-venu hypnotise une ou plusieurs personnes et en fasse après ce qu'il veut et surtout que l'hypnotiseur soit le premier individu immoral venu? C'est un pouvoir effroyable dans les mains de n'importe qui.... Par exemple, cette «Sonate de Kreutzer», le premier presto, et il en existe beaucoup de semblables, peut on le jouer*

[1]) [Ik verbeter hier en daar het erbarmelijke fransch.]

dans des salons au milieu de dames décolletées, ou dans les concerts, finir le morceau, applaudir et puis commencer un autre morceau? Ces choses-là, on peut les jouer seulement dans certaines circonstances importantes, et dans des cas seulement où il faut provoquer **certaines actions correspondantes à cette musique.** *Mais provoquer une energie de sentiment qui ne correspond ni au temps ni à l'endroit, et ne se dépense en rien, doit nécessairement agir dangereusement. Sur moi en particulier le morceau agit d'une façon effroyable. On dirait que de nouveaux sentiments, de nouvelles virtualités que j'ignorais auparavant s'ouvrent en moi. «Ah! oui, c'est comme ça .... Pas du tout comme je vivais et pensais auparavant....* **Voilà comme il faut vivre.**" *Ainsi je me parlais en mon âme en écoutant cette musique.*"

Wat nu het ongunstig oordeel van Leo Tolstoï en E. de Chateleux over de muzijk betreft, en dat wel wegens de verderfelijke uitwerkingen die deze kunst voor de zedelijkheid zou hebben, — vgl. o.a. de geschiedenis die de laatste op bl. 19 van zijn boekje verhaalt —, zij verzuimen de hoofdzaak, nl. in hunne geschiedenissen — want die anekdoten omtrent Palma, Stradella enz., zijn toch wel niet meer dan aardige verzinsels — het noodwendig kauzaalverband tusschen de muzijk en de aan haar toegeschreven gevolgen te demonstreeren. Het is waar, de arme Posnicheff met zijne zwakke hersens — een van die menschen, die, zoo zij niet in een gesticht worden onschadelijk gemaakt, zichzelf of anderen groot leed doen — schijnt tamelijk door de muzijk gehypnotizeerd ..... maar zijn het ook zijne vrouw en haar «*infâme violoniste*»? Uit wat wij van die tamelijk onuitgewerkte figuren te zien krijgen, valt af te leiden dat zij ook zonder, ja veel gemakkelijker dan onder muzijk, op bals, wandelingen enz. hunne *liaison* hadden kunnen aanknoopen (wanneer niet die gansche *liaison* slechts in de kranke hersens van P. bestaat!). Inderdaad denk ik niet dat van een van de honderd van

voldoend gestaafde onbehoorlijke verhoudingen zou kunnen worden aangetoond dat zij **onder**, van niet een per duizend van die een van de honderd, dat zij zoowel **door** als **onder** muzijk ontstaan zijn! — Bij ons weet men wel beter. Niet onder Kreutzer-Sonates — men bedenke eens het aantal jaren ernstige studie en ongehoorde inspanning, vereischt om een muzijkstuk van die kracht op eene eenigzins voldoende wijze uit te voeren! — of andere ernstige muzijk, maar onder het eeuwigdurende whistspel en het zoutelooze gekakel van de Bataviasche recepties en *soirées dansantes*, worden de schuldige *liaisons*, gevolgd door echtbreuk, en bekroond door moord, op touw gezet, als het geruchtmakende geval te Batavia, onlangs door den karaktervollen afgevaardigde Keuchenius in de Tweede Kamer der Staten-Generaal aangehaald — zitting van Donderdag 5 Mei 1892. — De zaak is dat de genoemde verdienstelijke schrijvers al even weinig als Multatuli — vgl. boven bl. 40— de absolute muzijk begrijpen, en daarom hebben zij haar niet lief: *ars non habet osorem nisi ignorantem:* de kunst heeft geen haters dan die haar niet verstaan. [1)]

Waar men muzijk uitvoert als een middel om „onbepaalde émoties" op te wekken, als voedsel voor het „gevoel" [= zenuwstelsel] op zichzelf, wordt zulk een verwijt maar al te gegrond. Beethoven verlangde dat de muzijk den man „vuur uit

1) [Voor het overige zit de kern van het boek van Tolstoï niet in de verhouding tusschen de vrouw en haar zoogenaamden aanbidder, maar in die tusschen de echtgenooten onderling — daarover zegt hij dingen trillend van waarheid, en die vòòr hem nog niemand, ook Balzac niet, gezegd heeft —, en in zijne „Inleiding" met de paradoxen over het XIX^de Hoofdstuk van Mattheüs, die hem tot de bekende door de „Skopzisten" in Rusland beledene leer van de „dooding des vleesches" leidt. Hoogst belangwekkend is de vergelijking met de behandeling van hetzelfde onderwerp — en met hoeveel edeler gevolgtrekkingen! — dertig jaar vóór den Russischen Apostel, in Multatuli's „Ideën", 1e Bundel, CXXXIII.]

de ziel" zou slaan. Let wel „zou". Of evenwel niet zelfs een vuur, dat door muzijk ontstoken en gevoed moet worden, een rem is die de wils- en denkkrachtige ontwikkeling des mans tegenhoudt?

In ieder geval schijnt ons deze veroordeeling van den muzikalen invloed waardiger dan zijne overdrevene loftuiting. Gelijk de lichamelijke werkingen der muzijk in rechte reden staan tot de ziekelijke prikkelbaarheid van het haar tegemoetkomend zenuwstelsel, zoo wast de moreele invloed der tonen met de onbeschaafdheid van den geest en het karakter. De sterkste uitwerking heeft de muzijk, zooals bekend is, op wilden.

Dit schrikt onze muzikale moralisten niet af. Zij beginnen bij wege van preludium, het liefst met talrijke voorbeelden, hoe „zelfs de dieren" zich voor de macht der toonkunst buigen. Het is waar, het geschal der trompet vervult het paard met moed en strijdlust, de vedel inspireert den beer tot balletkunsten, de nietige spin en de plompe olifant trippelen heen en weer, luisterend naar voor hen liefelijke tonen. **Maar is het dan zulk eene groote eer, in zulk gezelschap „zoo bijzonder muzikaal" te zijn?**

Op de vertooningen door beesten volgen de menschelijke kabinetstukjes. Zij zijn meestal in den geest van Alexander den Groote, die door het fluitspel van Timotheus eerst woedend gemaakt, daarop door gezang weder gekalmeerd werd. Zoo liet de minder bekende Deensche koning Ericus bonus, om zich van de geprezen macht der muzijk te overtuigen, een beroemd muzikus spelen, en van te voren alle geweer verwijderen. De kunstenaar bracht door de

KCUS zijner modulatiën alle gemoederen eerst tot treurigheid, dan tot vreugdgejubel. Het laatste wist hij te doen stijgen tot razernij. De koning trapte de deur open, greep zijn degen en bracht vier der omstanders om het leven. (Albert Krantzius, Dan. lib. V, cap. 3.) En dat was, *nota bene*, „Erik de Goede."

Waren zulke „moreele effekten" der muzijk nog aan de orde van den dag, dan zou men waarschijnlijk uit ergernis er in het geheel niet toe komen om te redeneeren over de heksenmacht die met soeverein geweld den menschelijken geest, onafhankelijk van zijne gedachten en besluiten, in het gareel spant. De overweging echter dat de beroemdste dezer muzikale tropeën aan de grijze oudheid toebehooren, moedigt ons aan dit onderwerp aan de uitkomsten der geschiedenis te toetsen. Het lijdt niet den minsten twijfel dat de muzijk bij de oude volken eene verreweg onmiddelbaarder werking veroorzaakte dan tegenwoordig, dewijl de menschheid op de primitieve trappen der beschaving aan het elementaire veel meer verwant en prijsgegeven is dan later, wanneer bewustzijn en de ontwikkeling van den wil in de plaats treden. Aan deze natuurlijke ontvankelijkheid kwam de eigenaardige toestand der muzijk in de Grieksche oudheid hulpvaardig te gemoet. Zij was geene kunst in onzen zin. Klank en rhythmus werkten in bijna geïzoleerde zelfstandigheden, en stelden zich in hunne gebrekkigheid op den voorgrond in plaats van de rijke, zielvolle vormen, die de tegenwoordige toonkunst uitmaken. Uit alles wat van de muzijk dier tijden bekend is,

mag men met zekerheid een bloot zinnelijk, maar onder dat voorbehoud verfijnd effekt derzelve afleiden. **Muzijk in de moderne kunstaardige beteekenis bestond in de klassieke oudheid niet, anders ware zij voor de latere ontwikkeling evenmin verloren kunnen gaan als de klassieke dichtkunst, beeldhouwkunst en bouwkunst verloren zijn gegaan.** De voorliefde der Grieken voor het grondig bestudeeren hunner tot in het minutieuse uitgesponnen intervallen behoort, als zuiver wetenschappelijk, niet te dezer plaatse.

Het geheel ontbreken van harmonij, het opgesloten zijn der melodij binnen de nauwste grenzen van recitativische uitdrukking, eindelijk de onvatbaarheid van het antieke toonstelsel om zich tot waarachtig muzikalen vormenrijkdom te ontwikkelen maakten eene absolute beteekenis der muzijk als toonkunst in de tegenwoordige beteekenis onmogelijk; zij werd ook bijna nimmer zelfstandig, maar steeds in verbinding met poëzij, dans en mimiek aangewend, bijgevolg als aanvulling der andere kunsten. Muzijk had tot roeping alleen door rhythmischen polsslag en verscheidenheid van klankkleuren [timbres] te inspireeren en te animeeren, eindelijk als intenzieve versterking van de reciteerende deklamatie woorden en aandoeningen te illustreeren. De toonkunst werkte dus hoofdzakelijk van hare zinnelijke en symbolische zijde. In haar wezen vereenvoudigd, en tot die twee faktoren teruggebracht, drong zij deze tot verfijnder werkzaamheid zamen door het uitrafelen van het melodische materiaal tot vierde-

tonen [1] **en door het gebruik maken van het „enharmonisch toongeslacht"** [2]**, faktoren welke de hedendaagsche toonkunst evenmin nog kent als het individueel uitdrukkingsvermogen der afzonderlijke toonsoorten en het nauwe aanleunen aan het gesprokene of gezongene woord.**

Deze veel hooger opgevoerde melodische faktoren vonden door hunne koncentratie bovendien bij de toehoorders eene veel grootere ontvankelijkheid. Evenals het Grieksche oor in staat was oneindig fijnere interval-verschillen te vatten dan het onze, dat bij de gelijkzwevende temperatuur [3]) is opgegroeid, zoo was ook het gemoed dier volken veel toegankelijker voor, en begeeriger naar eene door muzijk telkens gewijzigde stemming dan wij, die in het kunstvol scheppen der toonkunst een kontemplatief behagen vinden, dat tegen zijn elementairen invloed opweegt. Op die wijze schijnt eene sterkere werking der muzijk in de oudheid wel verklaarbaar, en insgelijks een bescheiden deel der verhalen, die ons van de specifieke werking

---

1) [Van **vierde-tonen** krijgt men een denkbeeld als men b.v. tusschen c en d twee middentonen, cis en des aanneemt.]

2) [Idem van **enharmonische toongeslachten** door eene toonsoort van Cis-dur onderscheiden van eene van Des-dur aan te nemen, eene van Ges-dur afgezonderd van die van Fis-dur enz.]

3) [Onder **gelijkzwevende temperatuur of matiging der tonen** verstaat men de voor de praktische uitoefening der muzijk bij piano, orgel en eenige blaasinstrumenten vereischte afwijking van den absoluten afstand der intervallen, door aan elke kwint iets van hare natuurlijke zuiverheid te ontnemen. Het onderwerp, waarop wij in het volgende Hoofdstuk nog terugkomen, houdt natuurlijk verband met de in de twee vorige noten aangestipte.]

der verschillende toonsoorten bij de ouden zijn overgeleverd. Zij verkrijgen een grond ter verklaring in de strenge scheiding, met welke de afzonderlijke toonsoorten tot bepaalde doeleinden gekozen en onvermengd behouden bleven. **De dorische toonsoort gebruikten de ouden voor ernstige, voornamelijk godsdienstige gelegenheden, met de frygische vuurden zij de troepen aan; de lydische beduidde rouw en weemoed, en de aeölische weerklonk, waar het bij liefde of wijn pleizierig toeging.** Door deze strenge, volkomen bewuste scheiding der vier hoofdtoonsoorten voor even zoovele klassen van zielstoestanden, evenals door hare konzekwente verbinding met slechts voor die toonsoort passende gedichten moesten oor en gemoed onwillekeurig eene besliste neiging krijgen bij het aanheffen eener muzijk dadelijk het met hare toonsoort overeenkomend gevoel voort te brengen. Op den grondslag van deze eenzijdige ontwikkeling was nu de muzijk de onmisbare, plooizame begeleidster van alle kunsten, was middel tot opvoedkundige, staatkundige en andere doeleinden, zij was alles, behalve alleen eene zelfstandige kunst. **Waar slechts eenige frygische klanken noodig waren om de soldaten moedig tegen den vijand te doen optrekken, en de huwelijkstrouw der onbestorven weeuwtjes door dorische liederen gewaarborgd was, daar mag de ondergang van het Grieksche toonstelsel door veldheeren en getrouwde mannen betreurd worden — de aesthetikus en de komponist zullen het niet terug wenschen.**

Tegenover dit pathologische ondergaan plaatsen wij het bewuste **reine aanschouwen** (zie bl. 7/8, 152) eens kunstwerks. Deze kontemplatieve is de eenige artistieke, ware vorm van het hooren; tegenover haar vallen de ruwe emotie van den wilde en de dweepende aandoening van den hypnotikus in dezelfde kategorie Het schoone behoort genoten, niet ondergaan te worden. De sentimentalisten houden het wel is waar voor ketterij tegen de almacht der muzijk, wanneer iemand van de harts-geheimpjes en kibbelarijtjes geene notitie neemt die zij in ieder muzijkstuk aantreffen en getrouw medeleven. Men is dan blijkbaar „koud", „gevoelloos", een „prozaïsch mensch". Dat mag zoo zijn. Edel en belangwekkend is het, den scheppenden geest te volgen wanneer hij toovermachtig eene nieuwe wereld van elementen voor ons ontsluit, deze in alle denkbare verhoudingen bijeenlokt en zoo voortgaande opbouwt, omverhaalt, weer voortbrengt en wederom vernietigt, den ganschen rijkdom uitputtende van een gebied, hetwelk het oor tot het fijnst geörganizeerde zintuig stempelt. Niet eene programmatisch geschilderde passie verwekt bij ons sympathie. Met opgewekten geest, in hartstochteloos maar zich innig-overgevend genieten zien wij het kunstwerk in wat Schelling zoo schoon noemt „de verhevene onverschilligheid zijner schoonheid" aan ons voorbijtrekken. Dit genieten met volkomen wakker verstand is de waardigste, vruchtbaarste, maar niet de gemakkelijkste manier om muzijk te hooren.

De gewichtigste faktor bij het zielsproces hetwelk bij het opvatten eens toonwerks werkzaam is, en

tot het een genot maakt wordt het veelvuldigst overhet hoofd gezien. **Het is de verstandelijke voldoening die de hoorder er in vindt, de bedoelingen** — muzikale wel te verstaan — **des komponisten voortdurend te volgen en vooruit te ijlen, zich in zijne gissingen hier versterkt, daar aangenaam misleid te vinden.** Het spreekt van zelf dat dit intellektueele heen- en weer-, op- en neer-stroomen, dit voortdurend geven en ontvangen onbewust en bliksemsnel in zijn werk gaat. (vgl. bl. 8/9) Alleen zoodanige muzijk zal een volledig kunstgenot opleveren, welke dit verstandelijk navolgen, hetwelk geheel passend **een nadenken der fantazij** (ibid) zou kunnen genoemd worden, uitlokt en beloont. Zonder werkzaamheid van den geest is in het algemeen geen aesthetisch genot denkbaar. Aan de muzijk is deze vorm van verstandelijke werkzaamheid bij uitstek eigen, dewijl hare werken niet vastgeplant en met één slag voor ons staan, doch zich in den tijd voor den hoorder afspinnen, weshalven zij van hem geen **beschouwen** — gelegenheid gevend tot willekeurig verwijlen en afbreken — maar een onvermoeid waakzaam **volgen** eischen. Dit volgen kan bij ingewikkelde komposities tot verstandelijken arbeid opklimmen. Gelijk vele individuen kunnen ook verscheidene volken zich daaraan zeer moeilijk overgeven. De zingende alleenheerschappij der bovenstem bij de Italjanen vindt haren hoofdgrond in de verstandelijke gemakzucht van dit volk, voor hetwelk het volhardende doordringen onbereikbaar is, waarmede het den Zoon des Noordens lust een kunstig weefsel

van harmonische en kontrapunktische doorèènstrengelingen te volgen. 1) Daarom valt aan hoorders wier verstandelijke werkzaamheid gering is het genot gemakkelijker, en zulke **muzijkschuivers** kunnen massa's muzijk verzwelgen, voor welke het artistiek gemoed terugbeeft.

[Het sterkste voorbeeld van elders niet geëvenaarde mildheid aan de eene, van een onbegrensd muzikaal verzwelgingsvermogen aan de andere zijde, levert de Direktie van het Scheveningsche Kurhaus, die aan de Haagsche muzijkdames in èèn korten zomer een getal van tweehonderd en zestien koncerten van het Filharmonische orchest van Berlijn te konzumeeren geeft voor een abonnementsprijs van vier gulden. En er zijn er die bijna geen dag overslaan, en tusschen de beide koncerten blijven overzitten! Ik durf niet uit te rekenen op hoeveel aan deze elk koncert te staan komt, maar het is geen wonder dat in zulk een muzikaal Eden: 1° gewone bezoekers ad een gulden entrée zich met staanplaatsen hebben te vergenoegen, en 2° de Opera en andere wintervermakelijkheden door die Eva's te duur geacht, en weinig bezocht worden.]

Het bij ieder kunstgenot noodzakelijke verstandelijke moment zal zich bij toehoorders van hetzelfde toonwerk in zeer verschillende graden werkzaam betoonen; het kan bij zinnelijke en sentimenteele naturen tot een minimum dalen, bij overwegend

---

1) [Wij gelooven dat in den laatsten tijd, nu Wagner en de nieuw-fransche school — die der **fantasij** tamelijk veel stof tot **nadenken** leveren — in Italië zooveel ingang vinden, nu eene nieuw Italjaansche school — Marchetti, Bazzini, Boïto! — zooveel degelijks oplevert, ook in dat land voor den muzikalen smaak een nieuw tijdperk is aangebroken en het thans bij sommige Noordelijke landen niet achterstaat. — Integendeel!]

intellektueele persoonlijkheden het eenige beslissende worden. Het „juiste midden" moet hier, naar onze meening, eenigzins naar rechts verplaatst worden. Om zich een roes te drinken is alleen zwakheid noodig: **werkelijk aesthetisch hooren is eene kunst.**

Het lag geheel in W. Heinse's [1]) dweepachtig bandeloos temperament om ten koste van de nauw omschreven muzikale schoonheid slechts den onbestemden indruk op de verbeelding te doen uitkomen. In den roman « Hildegarde van Hoogendaal » gaat hij zoover van te zeggen: « De ware muzijk . . . . gaat overal op het doel los, den zin der woorden en van den indruk zoo zachtjes en zoo aangenaam op de toehoorders over te brengen, dat men haar (de muzijk) in het geheel niet bespeurt. [Wie denkt hier niet aan de guillotine en het «*rien qu'une légère fraîcheur*" van haren uitvinder?] Zulke muzijk duurt eeuwig, zij is zoo natuurlijk, dat men ze in het geheel niet bespeurt, maar slechts den zin der woorden bemerkt. » — Maar het aesthetisch opnemen der muzijk geschiedt juist alleen daar waar men haar kolossaal goed bespeurt, haar « naspeurt », en zich van elke harer schoonheden rekenschap geeft.

Het gevoelszwelgen wordt het meest aangetroffen bij zulke hoorders welke voor de kunstaardige opvatting van het muzikaal-schoone geen orgaan bezitten. De leek „voelt" bij muzijk het meest, de gevormde kunstenaar het minst. Want hoe beduidender het aesthetische moment in den hoorder — zoowel als in het kunstwerk — is, des te meer overweegt dit het bloot materieele. Daarom is de

[1]) [Heinse (zie bl. 16), poëet en pseudo-muzikoloog, bij ons totaal onbekend, in Duitschland bekend door zijne analyses der opera's van Gluck, Jomelli e. a.]

gangbare meening dat eene sombere muzijk in ons het gevoel van rouw, eene levendige dat van vrolijkheid moet verwekken" — in dezen algemeenen zin niet altijd juist. Wanneer iedere doffe lijkmis, iedere schetterende treurmarsch, ieder kermend Adagio het vermogen moest hebben om ons treurig te maken — wie zou dan nog langer op de wereld willen zijn? Ziet een toonpoëem ons aan met de heldere oogen der schoonheid, dan verkwikken wij er ons aan, al had het ook al de smarten der eeuw tot onderwerp. De luidruchtigste drukte daarentegen van eene finale van Verdi of eener quadrille van Musard heeft ons niet altijd opgevrolijkt. De leek en de gevoelsmensch plegen te vragen of eene muzijk vrolijk of treurig is — de muzikus of zij goed of slecht is. Deze korte slagschaduw kenschetst in een paar woorden dat die twee soorten aan een verschillenden kant van de zon staan.

Door te zeggen dat ons aesthetisch welgevallen aan een muzijkstuk van zijne kunstwaarde afhangt, wilden wij niet tegenspreken dat een eenvoudig hoornsignaal, een „jodler" in het gebergte ons somwijlen in grootere verrukking kan brengen, dan de beste symfonie. In dit geval treedt echter de muzijk in de rei van het **natuurschoon.** Niet als dit bepaalde tonenweefsel, doch als die bepaalde soort van **natuureffekt** dringt het gehoorde in ons, en kan in overeenstemming met het karakter van het landschap en onze persoonlijke stemming elk kunstgenot ver achter zich laten. Er bestaat derhalve in werkelijkheid een overwicht van het materieele grondstoffelijke over het aesthetische, doch de schoonheidsleer behoort

de muzijk alleen van hare kunstaardige zijde op te vatten, en dus ook slechts die van hare uitwerkingen te erkennen, welke zij als voortbrengsel van den menschelijken geest, door verwerking dier elementaire faktoren, op de **reine aanschouwing** te weeg brengt.

Doch de allernoodzakelijkste voorwaarde tot aesthetische opvatting der muzijk is, dat men een muzijkstuk om zijns zelfs wil hoore. Waar de muzijk alleen als middel wordt aangewend om eene zekere stemming bij ons te bevorderen, bijkomstig, versierend, daar houdt zij op als zuivere kunst te werken. Het grondstoffelijke der muzijk wordt oneindig dikwerf met hare kunstaardige schoonheid verwisseld, en zoodoende een deel voor het geheel genomen, en onnoemelijke verwarring veroorzaakt. Honderde uitspraken over „de toonkunst" geveld gelden niet haar, maar de zinnelijke werking van haar materiaal.

Wanneer Hendrik de Vierde bij Shakespeare (II^de^ Gedeelte, IV. 4) stervend muzijk voor zich laat maken, dan is het waarlijk niet om de voorgedragene kompozitie aan te hooren, maar om zich in hare inhoudlooze materie te wiegelen en droomend in te slapen. Evenmin zullen Porzia en Bassanio (in den «Koopman van Venetië») gestemd zijn, gedurende de fatale keuze der kistjes, aan de bestelde muzijk aandacht te schenken. Strauss heeft bekoorlijke, ja volgeestige muzijk in zijne beste walsen geschonken, — zij is het niet voor wien het om niets anders dan het dansen te doen is. In al die omstandigheden is het geheel onverschillig welke muzijk gemaakt wordt, wanneer zij slechts het verlangde algemeene

karakter draagt; maar ook, waar onverschilligheid omtrent het individueele bestaat, daar heerscht geluidswerking, maar geen toonkunst. Slechts hij die niet alleen de sekundaire uitwerking op het gevoel, maar ook de speciale onvergeetbare aanschouwing van juist dit muzijkstuk in zich opneemt, heeft het gehoord en genoten. De verheffende indrukken op ons gemoed en hunne hooge ziel- zoowel als fyziologische beteekenis mogen niet verhinderen dat de kritiek overal onderscheide wat bij een gegeven effekt kunstaardig, wat grondstoffelijk is. **Eene aesthetische aanschouwing moet muzijk niet zoozeer als oorzaak dan als werking opvatten, niet als voortbrengster, maar als voortbrengsel.**

Evenzoo dikwerf als de grondstoffelijke werking der muzijk worden haar rhythmus en haar algemeen harmonisch karakter voor de toonkunst-zelf gehouden. Bij den tegenwoordigen stand der wijsbegeerte en toonkunst mogen wij in beider belang de Helleensche uitbreiding van het begrip „muzijk" tot alle wetenschap en kunst, tot de uiting van alle krachten van den geest niet toelaten. De beroemde apologie der toonkunst in den «Koopman van Venetië»:

> Heeft iemand in zich zelven geen muzijk,
> Roert hem de meng'ling niet van zoete tonen,
> Die man deugt tot verraad, tot list en roof,
> 't Is duister in zijn ziel als middernacht,
> In zijn gemoed zoo zwart als 't rijk der schimmen:
> Vertrouw hem nooit!

is gegrond op zulk eene verwarring der toonkunst-zelf met den in haar wonenden geest van welluidendheid, symmetrie en maat, waardoor men op dergelijke plaatsen, zonder den zin merkbaar te wijzigen.

voor „muzijk" ook „poëzij", „kunst", ja „schoonheid" in het algemeen zou kunnen zeggen. Dat uit de rei der kunsten juist de muzijk pleegt te worden voor den dag gehaald, dat heeft zij te danken aan de dubbelzinnnige macht van hare populariteit. Reeds de dadelijk volgende verzen van de aangehaalde passage bewijzen dit, waar de temmende invloed der tonen op beesten geroemd wordt, en de muzijk dus weder eens als „van Aken" optreedt.

Het leerrijkste voorbeeld leveren Bettina's **„muzikale ontploffingen"**, zooals Goethe hare brieven over muzijk galant doopte.

[«Iedereen kent het «Kind" Elizabeth Brentano — de dochter van Maximiliana Laroche, met welke Goethe in de Werther-dagen te Frankfort koketteerde — de gade van Achim von Arnim, den fantastischen romantikus — de vereerster van Goethe en Beethoven — gedurende eenigen tijd de geliefdste gunstelinge van den Koning van Pruissen— en schrijfster van dat dolle, maar geenszins waarachtige boek «Goethe's briefwisseling met een kind.» Zij is eene van die dweepsters aan welke alles geoorloofd schijnt. Meer elf dan vrouw, en toch met flitsen van genie die hoofdstukken vol onzin goedmaken, tart zij de kritiek, en brengt elke uitspraak in de war. Indien gij haar ernstig opneemt, trekken de menschen de schouders op en maken er zich af met een «Zij is eene Brentano.» Een gewoon gezegde in Duitschland luidt: Waar de malheid van andere menschen ophoudt, daar begint eerst de malheid van de Brentano's. En ondanks dit alles beslaat zij grooter plaats in de letterkundige geschiedenis der negentiende eeuw dan eenige andere Duitsche vrouw.» (Lewes, l. c. II 314.) (Zie op de volgende bladzijden — 314 tot 317 — de ware maar ongeloofbare voorbeelden van den dwazen, onbeantwoorden hartstocht van dit overspannen, elf-achtige, 23-jarige kind-vrouwtje voor haren 58-jarigen dichter.)]

Als het ware model van alle vage dweperij over muzijk bewijst Bettina hoe onverkwikkelijk ver men het begrip van deze kunst uitbreiden kan, om dan op zijn gemak daar in te grasduinen. Onder voorwendsel van de muzijk zelf te spreken, spreekt zij steeds van de duistere werking welke deze op haar gemoed uitoefent, en wier weelderig-droomerige zaligheid zij opzettelijk van elk denkend onderzoeken afgrendelt. In eene kompozitie ziet zij steeds een ondoorgrondelijk natuurprodukt, niet een menschelijk kunstwerk, en begrijpt daardoor muzijk nooit anders dan zuiver fenomenaal. „Muzijk," „muzikaal" noemt Bettina tallooze verschijnselen die blootelijk het een of andere element der toonkunst: welluidendheid, rhythmus, extaze, met haar gemeen hebben. Op deze faktoren als zoodanig komt het evenwel in het geheel niet aan, maar op de specifieke wijze hoe zij in kunstaardige vormen als toonkunst optreden. Het vrouwtje is zoo totaal beschonken van de muzijk, dat zij in „Goethe", ja in „Christus" groote toonkunstenaars ziet, ofschoon van den laatsten niemand weet dat hij zulks, van den eersten iedereen dat hij zulks niet geweest is.

[Ofschoon Goethe evenmin als H. Heine, D. F. Strauss, G. H. Lewes en zoovele andere eminente muzijkvrienden en -kenners «een groot toonkunstenaar» geweest is, heeft hij toch aan die kunst een grooter deel van zijne ziel gewijd dan vroeger algemeen gedacht werd. Zijne betrekkingen tot Beethoven zijn bekend. Eenige jaren geleden ontdekte de «Goethe-Gesellschaft» in zijn «Museum» eene kostbare verzameling oud-italjaansche muzijk. Het bleek toen tegelijk dat hij in zijne laatste levensjaren veel studie maakte van Bach. In het 1891 verschenen

12e deel van het «Goethe-Jahrbuch» deelt Max Friedlaender brieven mede van den vader van Mendelssohn over den «Knaben Felix», van Schubert, Berlioz en Mozart. Berlioz heeft er zich zijn gansche leven niet over getroost dat de brief waarmede hij Goethe op 10 April 1829 zijne «*Huit scènes de Faust*, *par Hector Berlioz*, *Oeuvre I*», aanbood, onbeantwoord is gebleven.]

Het recht der poëetische vrijheid houden wij in eere. Doch wetenschappelijke beschouwingen mogen de muzijk nimmer met een anderen maatstaf meten, noch daarvan uitgaan, dan het aesthetische, wil men niet alle hoop opgeven, om deze vibreerende wetenschap ooit op wijsgeerige bazis te grondvesten.

[Reeds dertien jaar (1841) voor het eerste verschijnen van dit geschrift had onze Hildebrand **de opvatting der muzijk als de voor onze oogen ontstaande arabeske** (zie bl. 65), niet vergelijkenderwijze en denkbeeldig, maar als werkelijk vizioen, verwezenlijkt, en zoodoende aan het begrip van **beweging**, dat een zoo voornaam, hoewel gewoonlijk verwaarloosd element van onze kunst uitmaakt (zie boven bl. 26/27), door het van den tijd tot de ruimte uit te breiden, eene hoogst eigenaardige toepassing gegeven.

«Ondertusschen», zegt hij, (Camera Obscura, 5e druk, bl. 181) «zou ik Goethe tegen moeten spreken, indien hij beweerde dat de zin des gezichts volstrekt niets met de muzijk te maken heeft; want ik moet mijn lezer de gewichtige bekentenis doen, dat ik de muzijk, in het afgetrokkene, waarlijk zie; en ik twijfel niet of zij zelve zullen met eenige opmerkzaamheid op hunne gewaarwordingen en inspanning van ziel hetzelfde ontdekken [?] **Er zijn tonen en samenkoppelingen van tonen, die zich aan mijn oog voordoen als spattende vonken, dikke en dunne strepen, kromme spelden, slangen en kurketrekkers; als bliksemschichten, liefdestrikken, krakelingen, varkensstaarten, waterstralen en ziegezagen, en ik zie de mogelijkheid om een**

geheel muzijkstuk voor mijn gevoel in zulke figuren op te schrijven. — Het hoogst eigenaardige van deze «**kaleidoskopie**» van Hildebrand schuilt in de opvatting als beweging, niet van die zijden van het muzikale rhythmus die gedekt worden door de begrippen maat, — d. w. z. het in gelijke, geregelde tijdruimten onder dezelfde akcenten terugkeeren van symmetrische toonfiguren — en tempo — den graad van snelheid der beweging —; bij H. hebben wij te doen met de metrisch-rhythmische schikking en konstruktie der toonfiguren-zelf, zooals ze in de partituur door de golvende lijn der notenhoofden worden weergegeven, op hoogst origineele wijze als **in teekening gebrachte beweging** opgevat. — Het is alsof Hildebrand-zelf, niettegenstaande zijne gissing van deszelfs algemeenheid, gevoelt dat **dit muzikale tweede gezicht** zelden voorkomt; hijzelf stempelt het tot een verschijnsel van **hypnotischen** aard (vandaar ook dat wij het in dit hoofdstuk opnemen), door tot opheldering te herinneren aan de Hesuchisten der Kerkhistorie, «**die zoo lang op hun maag staarden tot zij haar van een geheimzinnig licht omschenen zagen.**» Geen wonder dan ook dat hij hiermede met het zinnelijke geheel wil hebben afgerekend, dat voor hem met Goethe, en, van den weeromstuit, ook met «Klikspaan» [1]) de gedaante van den muzikant het muzikaal genot verstoort,

[1]) [Een gordijn! o! hangt een gordijn voor het orkest, dat onvermijdelijke, onontbeerlijke, maar belachelijke ding: al die stijve mannen op die tuitelachtige bankjes, met die geraamteachtige lessenaars voor zich, in allerlei wanstaltige houdingen gewrongen, somtijds voortjassende dat hun het zweet langs het voorhoofd gudst, benevens den orkestmeester, die met zijne opzichtige gebaren en seinen de aandacht aftrekt en boven allen uitsteekt, terwijl elk muzikant een gedrochtelijk beeld achter zich op den muur werpt, en de schaduw van al de strijkstokken telkens als zoovele pijlen bij elke opstreek naar de zoldering vliegt! **Demidoff gaf verleden winter concerten, waarop het orkest achter een gordijn verborgen was.** (a. w. bl. 39).]

en hij diens meening deelt dat al wat strijkt, blaast of zingt, onzichtbaar zijn moest. «**Niets is zeker leelijker**» (zegt hij terzelfder plaatse,) **dan eene gansche menigte manspersonen met dassen, rokken en somtijds épauletten, manspersonen met zwart hair, grijs hair, rood hair, en in 't geheel geen hair, en met allerlei soort van oogvertrekking en aanmonding, zich te gelijk te zien vermoeien en afwerken, achter een gelijk getal houten en koperen instrumenten, totdat ze bont en blaauw in 't gezicht worden, alleen om een effect daar te stellen, zoo weinig evenredig, zou mogelijk iemand zeggen, maar gewis zoo weinig analoog aan de middelen. Eene geestige vrouw zeide mij eens, dat zij honger kreeg van de lange streken van één strijkstok; maar wat krijgt men niet van het op- en nedergezweef van een vijfentwintig strijkstokken, en van al de bewegingen met wangen, armen en handen die een vol orkest maakt. Waarlijk, er moest een scherm voor hangen. De stroom van geluiden moest als uit eene duistere stilte tot ons komen, of wij moesten allen geblinddoekt toeluisteren.**» Ziedaar een puur Wagneriaansch denkbeeld twintig jaar vroeger dan door Wagner zelf geuit. Wij twijfelen dan ook niet of Hildebrand zal in 1876 een der eersten zijn geweest die naar Bayreuth zijn opgegaan, om daar zijn lievelingsdenkbeeld, Wagners gezonkenorkest, belichaamd te zien. Bij gewone stervelingen vindt echter deze Wagneriaansche nieuwigheid geen onverdeelden bijval. Rubinstein zegt in zijne «Causerie» (S. 100) dat zulk een [spookachtig-onzichtbaar] orkest op den duur te weinig rekening houdt met de zinnelijke menschelijke natuur. Wie zou», zegt hij, «op het slot der ouverture Tannhaeuser bij de beroemde violenpassage het zien van de armbewegingen willen missen?» — Een aesthetisch *gourmet* schrijft mij «zoowel bij het dramatische als bij het muzikaal kunstgenot gaan evengoed mijne oogen als mijne ooren te gast, wordt de werking van het gehoorzintuig door dat

des gezichts begeleid en ondersteund, en alzoo zoowel zijn aesthetisch als zijn fyzisch vermogen verdubbeld. Mijn middel daartoe is **de Tooneelkijker**, en deze verlaat mijne oogen dan ook alleen bij passages die mij vervelen. Naar mijne meening zou men de menschen ten opzichte van het gebruik van dit werktuig in drie kategoriën kunnen verdeelen. De eerste en grootste kategorie gebruikt hem voornamelijk tot verlustiging der oogen aan allerlei echt en onecht vrouwelijk schoon, en dus vooral bij opera en ballet; eene veel kleinere kategorie tot ondersteuning van den gehoorszin bij alle dramatische uitvoeringen — met het gelukkig gevolg dat aan het alzoo versterkte gehoor geen woord ontgaat —, tot bespieding van de werking der hartstochten op het gelaat der spelers, van hun stil spel; **tot de derde kategorie geloof ik alleen te behooren.** Het is mij niet genoeg het ruischen en kletteren der muzikale fonteinen en waterpartijen, het knappen en knetteren der muzikale vuurwerken, het rollen van den donder en het gefluister van de zephyrluchtjes der tonen met het oor waar te nemen; ik wil ze bespieden in hunne geboorte onder de zwoegende armen en de bliksemsnelle vingeren der exekutanten, ik wil ze zien ontspringen aan de witte en zwarte toetsen des klaviers, aan de vier wonderbaar-geheimzinnige tooverkoorden der snaarinstrumenten; niet slechts «mijne ziel», zooals een dichter heeft gezegd, ook mijne vleeschelijke oogen willen «**zweven boven de snaren van eene viool als eene honigbij boven het paars-fluweelen heideveld.**» En die heerlijke inspanning eindigt niet voor den laatsten toon; dan zakt mijn kijker, en, terwijl de mij omgevende natuurgenooten hunne taak beginnen met luidbrullend bravogeschreeuw, kletterend handgeklap, dreunend vuistgebons en daverend voetgetrappel, breekt voor mij eene kleine verpoozing aan, na zóóveel genot.]





ZEVENDE HOOFDSTUK

De betrekkingen der toonkunst tot de natuur

De verhouding tot de natuur is voor iedere zaak de voornaamste, de eerwaardigste en de belangrijkste. Wie ook maar vluchtig den tijd den pols heeft gevoeld, die weet hoe de heerschappij dezer waarheid aangroeit. Door de moderne wetenschap waait een zoo forsche wind naar de natuurlijke zijde van alle verschijnsels, dat zelfs de afgetrokkenste bespiegelingen haar zwaartepunt verplaatsen naar de methode der wiskunstige wetenschappen toe. Ook de schoonheidsleer, wil zij geen bloot schijnleven voeren, moet de knoestige wortels zoowel als de dunne vezelen kennen, waarmede iedere kunst afzonderlijk aan den bodem der natuur vastzit. En juist voor de muzikale

schoonheidsleer leidt de verhouding der toonkunst tot de natuur de gewichtigste gevolgtrekkingen af. De ware beschouwing harer moeilijkste materiën, de oplossing harer neteligste vraagstukken hangt van de rechte waardeering van dien zamenhang af.

De kunsten, — voorloopig als ontvangend, nog niet als terugwerkend beschouwd — staan tot de haar omgevende natuur in eene dubbele betrekking. Ten eerste door het ruwe, zinnelijke materiaal, waaruit zij scheppen, vervolgens door den schoonen inhoud, dien zij voor kunstaardige behandeling aantreffen. In beide punten verhoudt zich de natuur tot de kunsten als moederlijke schenkster van de eerste en belangrijkste gift. Hier moet gepoogd worden dezen moederlijken uitzet in het belang der muzikale schoonheidsleer rasch te bekijken, en te onderzoeken wat de verstandig en daarom ongelijk uitdeelende natuur voor de toonkunst gedaan heeft.

Onderzoekt men, in hoeverre de natuur stof voor de muzijk oplevert, dan blijkt dat zij dit slechts doet op den ondersten trap, in den zin van het ruwe materiaal, hetwelk de mensch dwingt geluid te geven.

Het stomme erts der mijnen, het hout der bosschen, de huid en de darmen der dieren zijn alles wat wij aantreffen, om de eigenlijke bouwstof voor de muzijk, den zuiveren toon te bereiden. Wij krijgen dus in de eerste plaats slechts materiaal voor het materiaal; dit laatste is de reine, naar hoogte en laagte vastgestelde, d. i. meetbare toon. Hij is eerste en onmisbare voorwaarde van iedere muzijk. Deze kneedt hem tot melodij en harmonij, de twee hoofdfaktoren der toonkunst. **Deze beide komen**

in de natuur niet voor, zij zijn scheppingen van den menschelijken geest.

Het regelmatige op elkander volgen van meetbare tonen, hetwelk wij melodij noemen, treffen wij in de natuur ook niet in zijne gebrekkigste sporen aan; de opeenvolgende geluidsverschijnselen die in haar voorkomen, missen begrijpelijke regelmatige evenredigheden, en zijn niet aan onze toonladder te toetsen. En **de melodij is de bronwel, het leven, de eerste kunstvorm van het rijk der tonen,** aan haar is alle verdere determifinitie, alle opvatting van inhoud vastgeknoopt.

Evenmin als melodij kent de natuur, die reusachtige harmonij aller verschijnselen, harmonij in de muzikale beteekenis als het zamenklinken van bepaalde tonen. Heeft men ooit in de natuur een drieklank gehoord, een sext- of een septima-akkoord? **Evenals de melodij, zoo was ook — doch met veel langzamer stappen — de harmonij een voortbrengel van den menschelijken geest.**

De Grieken kenden geene harmonij, maar zongen in oktaven of unisono, zooals nog tegenwoordig de aziatische volksstammen, voor zoo ver gezang onder hen wordt aangetroffen. Het gebruik der dissonanten — waartoe ook terts en sext behoorden — begon langzamerhand van de 12e eeuw af, en tot in de 15e bepaalde men zich bij uitwijkingen tot de oktaaf. De intervallen, die thans onzer harmonij ten dienste staan, **moesten een voor een worden veroverd, en dikwijls was eene eeuw voor zulk eene kleine aanwinst niet voldoende.** Het fijnstbeschaafde volk der oudheid, evenmin als de

geleerdste toonzetters der vroegere Middeleeuwen, kon niet wat onze herderinnen op de afgelegenste alp kunnen: in tertzen zingen. En door de harmonij is der toonkunst niet als het ware een nieuw licht opgegaan: neen, **door haar werd het voor het eerst dag. „Van dien tijd af werd de gansche tonenschepping eerst geboren" (Nägeli).**

Harmonij en melodij ontbreken dus in de natuur. Alleen een derde element in de muzijk, datgene waardoor de beide eerste worden gedragen, bestaat reeds vòòr en buiten den mensch: het rhythmus. In den galop van het paard, het klepperen van den molen, het gezang der merel en der kwartel openbaart zich eene eenheid, tot welke achtervolgende tijddeeltjes zich zamenvatten en een waarneembaar geheel vormen. Niet alle, doch vele geluidsopenbaringen der natuur zijn rhythmisch. En wel het gelijkdeelige rhythmus heerscht in haar — [het rhythmus in twee *tempi*] — als verheffing en daling, aanloop en afloop. Wat dit natuurlijke rhythmus van de menschelijke muzijk scheidt, valt dadelijk in het oog. In de muzijk bestaat namelijk geen op zichzelf staand rhythmus als zoodanig, maar slechts melodij en harmonij, welke zich rhythmisch uiten. In de natuur daarentegen draagt het rhythmus melodij noch harmonij, doch alleen onmeetbare luchttrillingen. Het rhythmus, het eenige muzikale oer-element in de natuur, is ook het eerste wat in den mensch ontwaakt, bij het kind, bij den wilde zich het vroegst ontwikkelt [1]).

[1]) [Zou het ook niet die kinder- en wildennatuur zijn, die bij den mensch — en soms zelfs bij den meest beschaafde — **atavistisch** optreedt bij het hooren van dansmuzijk met een

Wanneer de Zuidzee-eilanders met metalen plaatjes en houten staafjes rhythmisch klepperen en daarbij een onverstaanbaar gehuil uitstooten, dan is dat natuurlijke muzijk, want het is in het geheel geene muzijk. Wat wij daarentegen een Tiroler boer hooren zingen, tot wien oogenschijnlijk geene spoor van kunst is doorgedrongen, is op-ende-op kunstmatige muzijk. Wel denkt de man dat hij zingt „zooals hij gebekt is", doch eer dit mogelijk was, **moest de oogst van eeuwen rijpen.**

In het bovenstaande zijn wij met de beschouwing van de natuurlijke bestanddeelen van onze muzijk ten einde, en hebben ontdekt dat de mensch van de hem omringende natuur niet heeft leeren muzizeeren. Op welke wijze en in welke volgorde zich ons tegenwoordig toonstelsel heeft ontwikkeld, leert de geschiedenis der toonkunst. Wij hebben die hier als bekend aan te nemen en slechts haar rezultaat vast te houden, **dat melodij en harmonij, dat onze intervalverhoudingen en toonladders, de scheiding van majeur en mineur naar de verschillende plaatsing van den semi-toon, eindelijk de zwevende temperatuur, zonder welke onze (europeesch-westersche) muzijk onmogelijk ware, langzaam en van lieverlede ontstane scheppingen van den menschelijken geest zijn.**

[De vermelding door den schrijver van **de gelijkzwevende temperatuur,** met de volmaking van de kontrapunktiek door Roland de Lattre en Palestrina,

bijzonder sterk rhythmus (galop, polka), en niet alleen de voeten, maar het geheele lichaam sterke rhythmische bewegingen doet maken? vgl. bl. 138.]

de grootste overwinning van de muzijk sedert haar bestaan als afzonderlijke kunst, noopt ons nog eenmaal terug te komen op het in dit boek herhaaldelijk aangehaalde — bl. 32, 52, 75 — meesterwerk van J. S. Bach: «Das Wohltemperirte Klavier», dat «Oude Testament van elken ernstigen klavierspeler» (Emil Naumann). Er bestaat zeer weinig begrip bij het muzikale publiek, waarom door dat «W. T. K.» de muzijk eigenlijk eerst ontdekt is. Vòòr Bach kon men op de gewone hamer-toets-instrumenten alleen moduleeren in de naastbijgelegene toonsoorten (de z.g. in den eersten en tweeden graad verwante), maar bij het moduleeren naar verder verwijderde toonsoorten stuitte men op een verschil in de stemming, door de organisten den «kwaden wolf» of «orgelwolf» genoemd. Om aan dien «wolf» te ontkomen, heeft men zich geweldig afgesloofd. Het schijnbaar eenvoudigste, maar in de praktijk ontzettende middel was het invoeren bij de klavieren van de enharmoniek (zie boven bl. 170. noot 2). Het rezultaat was een instrument dat te Praag onder den naam van *Clavecymbalum Universale seu Perfectum* vertoond werd, en op vier oktaven niet minder dan 77 toetsen gebruikte, wat op ons 7-oktavig klavier een getal van 134, of 50 meer dan wij er in gebruiken, zou noodig maken. Van deze muzikale ellende heeft Bach ons verlost. door elk oktaaf in twaalf evenwijdige toonsafstanden te verdeelen, en door aan iedere kwint iets van hare zuiverheid te ontnemen, het moduleeren in en naar alle 24 majeur- en mineur-toonsoorten mogelijk te maken. Deze daad van genie heet het grondvesten van de «gelijkzwevende temperatuur», en bij de bespiegeling voegde Bach de praktijk; hij schreef zijn «Wohltemperirtes Klavier», met de onsterfelijke, voor het overige meer geprezene dan gekende of gespeelde «Tweemaal 24 Fuga's en Praeludiën in alle majeur- en mineur-toonsoorten, (eerste uitgave 1800, dus 50 jaar na Bach's dood). De waarheid is dat zeer weinig pianisten deze stukken, vooral de Fuga's, technisch nauwkeurig en wat meer zegt, in den geest van Bach, kunnen voordragen. Zelfs wie van Mozart of

Beethoven komt, zal voor zulk een wonderbouw vreemd staan te kijken. Met dat al is het dus niet te veel gezegd Bach met den genoemden grooten Nederlander en Italjaan de grootste muzikale geniën van alle tijden, *de musicae principes* te noemen; verdient **Palestrina** de **Vasco de Gama** der muzijk te heeten, Bach is haar **Kolumbus** en daardoor **de Vader der modern-Europeesche muzijk.** Geen wonder dat bv. Rubinstein (l. c. S. 27) liever de geheele muzijklitteratuur van alle meesters voor en nà Bach wil missen, dan zijne werken, en als het dan toch moest zijn zag hij nog liever al de Kantaten, Motetten en Missen van den meester-zelf, «**met de Passions-Muzijken inkluis**» te gronde gaan dan deze «kleinoden», want, zegt hij, «wanneer wij die nog maar hebben, dan is de muzijk weder op te bouwen». Voor Rubinsteins oorspronkelijkheid pleit deze tirade niet, want gedeeltelijk lazen wij die reeds twee jaar voor het verschijnen van zijne «Unterredung» in het «Vaderland», (nummer van 21 Maart 1890, recensie van Bach's Matthaeus-Passion.) Om hiermede van Rubinstein afscheid te nemen, merken wij nog op dat zijn Semitische afkomst en voorkeur (volkomen onpartijdigheid voor Meijerbeer en Mendelssohn, gepaard met het aftakelen van Wagner), op elke bladzijde van zijn boekje doorschemeren, evenals zijne teleurstelling als niet-geslaagd opera-komponist. Wat het laatste betreft, schrijft hij, S. 120: «wat zal men zeggen van het kappen (royeeren) dat zoovele kapelmeesters zich veroorloven in de opera's van anderen? — en het fraaiste is dat zij dan altijd beweren dat dit geschiedt om bestwil van de kompozitie en van den komponist; op mij maakt dit altijd den indruk van de redeneering van de H. Inkwizitie, die het aardsche lijf der menschen levend liet verbranden, teneinde hunne onsterfelijke zielen te redden». De geestigheid is onbetaalbaar, doch heeft niet R. maar zijn rasgenoot Heine tot vader, die haar in zijne werken meer dan eenmaal gebruikt. Een nieuw plagiaat dus..., naar wij hopen, even als het boven aangehaalde, een onbewust!]

De natuur heeft den mensch alleen de organen en den lust om te zingen meegegeven, en daarbij het vermogen zich op den grondslag der eenvoudigste verhoudingen langzamerhand een toonstelsel te vormen. Alleen deze eenvoudigste verhoudingen (drieklank, harmonische voortschrijding) zullen als onveranderlijke grondpijlers voor ieder toekomstig verder bouwen blijven bestaan. — Men wachte zich voor de dwaling alsof dit (tegenwoordige) toonstelsel zelf noodwendig in de natuur zou liggen. Het feit dat zelfs naturalisten heden ten dage met de muzikale evenredigheden doodeenvoudig omspringen als met aangeboren krachten, die van zelf spreken, stempelt nog geenszins de thans geldende toonwetten tot natuurwetten. Zij zijn gevolgen van de over de geheele beschaafde wereld verspreide muzikale ontwikkeling. Hand merkt — [onbewust iets vooruit gevoelende van de in zijn tijd nog in het geheel niet vermoede, nog veel minder uitgesprokene Darwinsche evolutie- en erfelijkheidsleer] — zeer juist op dat daarom ook onze kinderen in de wieg reeds beter zingen dan volwassen wilden [„dan kinderen van wilden" ware volgens die leer beter uitgedrukt]; ware de volgorde der tonen in de muzijk aan de natuur ontleend, dan zou ook ieder mensch altijd zuiver [lees: „volgens onze diatonische toonladder"] zingen. (Hand, Aesthetik der T. I. 50.)

Terzelfder plaatse wordt van pas opgemerkt dat de Galen in Schotland met de indische volksstammen het gebrek aan kwart en septima gemeen hebben, en de volgorde hunner tonen dus *c d e g a c* is. Bij de lichamelijk zeer ontwikkelde Patagoniërs in Zuid-Amerika wordt geen spoor

van muzijk of gezang aangetroffen. — Zeer grondig en in de rezultaten met het bovenstaande geheel overstemmend, is de ontwikkeling van ons toonstelsel niet lang geleden — 1e druk 1862 — door Helmholtz («Leer van de Toonindrukken») vastgesteld.

[De pentatonische toonschaal is zelfs zoo verspreid, dat men haar veilig de natuurlijke wereldtoonschaal zou kunnen noemen. Het moet belangwekkend zijn de natuurnoodwendigheid van dit toonstelsel uit het boek van Helmholtz — zooals de schrijver ons te verstaan geeft — te zien aangetoond. Ik was niet zoo gelukkig het te kunnen raadplegen (vgl. het op bl. 144 door mij aangeteekende over het totaal gemis in ons vaderland, in het bijzonder in deze rezidentie, — wier bewoners zich nog wel verbeelden op het gebied van muzijk aan de spits te staan [1]) — van wat naar eene muzikale bibliotheek zweemt). Maar wereldtoonstelsel verdient het te heeten, omdat, bij de verspreiding onder de meest afgelegen en geïzoleerde volksstammen van de gansche aarde, niet bij alle aan invloed en overnemen van andere kan gedacht worden. En dat er een natuurlijk pentatonisch toonstelsel zou bestaan, strijdt niet met des schrijvers beweringen, omdat met dit natuurlijk toonstelsel — *n'en déplaise* aan de komponisten van Siameesche en Perzische volksliederen! — **aan geen muzijk in onzen zin kan gedacht worden.** — Of Helmholtz ook de muzijk der Chineezen binnen den kring zijner beschouwingen trekt? In

[1]) [„In de N.-O. provinciën staat de burgerij in het algemeen op hooger standpunt dan in de hollandsche. Daar laten misschien de uiterlijke levensvormen wat te wenschen over, maar de vorming van den geest onderscheidt zich doorgaans gunstig **in vergelijking met het lage peil in de provincie Holland, vooral in den Haag,** (Dr. W. J. A. Jonckbloet, Gesch. der Ned. Letterkunde, Dl. IV, bl. 343, noot) Den Haag, waar voor geenerlei kamermuzijk — een tak van kunst die te Leiden en zelfs in provinciesteden zoo bloeit — publiek is te vinden, waar een veelzijdig ontwikkeld, eminent Nederlandsch pianist zijne voordrachten wegens gemis aan belangstelling heeft moeten staken!]

den laatsten tijd is die grondiger onderzocht, en bevonden dat de schaal van vijf lang vòòr de Chr. jaartelling in China reeds ·overoud was. Keizer Tsay-Yu — zegt een hedendaagsch onderzoeker [1]) — wilde eens de kwart en de septima in de schaal opnemen, «zonder deze twee tonen», betoogde hij, «kan geene degelijke muzijk bestaan», waartegen zijne tegenstanders beweerden «dat het invoeren van deze twee semitonen in de schaal zou gelijk staan met het brengen van een zesden vinger aan de hand.» De kracht van deze redeneering is gegrond op de mystieke beteekenis en de symboliek der tonen, die bij de Chineezen, evenals bij de Pythagoreërs, eene groote rol spelen, en waarbij de eerstgenoemden zoover gaan, dat zij iederen toon als een wezen opvatten. In een woordenboek, uitgegeven door Keizer Kang-Hi in 1680, vinden wij de volgende toonsymboliek, gegrond op het heilige getal vijf, want vijf is het merkwaardige getal in de Chineesche filozofij. Er zijn niet alleen vijf tonen, maar ook vijf elementen, vijf planeten, vijf streken op het kompas, vijf zintuigen, vijf huisgoden, vijf kleuren, vijf ingewanden, vijf deugden, vijf rangen van adel.

F, Kung, «de Keizer», grondtoon; vol waardigheid en adel, hij is het symbool der planeet Saturnus, de maag, aarde, geel, het Middelpunt;

G, Tchang, «de Minister», streng, symbool van Venus, de longen, metaal, wit, zoet, het Westen, herfst;

A, Kio, «de Gehoorzame Onderdaan», edel en zachtmoedig, symbool van Jupiter, de lever, lucht, groen, zuur, het Oosten, lente;

C, Tche, «Staatszaken», vlug en vol geestkracht, symbool van Mars, het hart, vuur, rood, bitter, het Zuiden, zomer;

D, Yu, «het Heelal», schitterend en prachtig; Merkurius, de nieren, water, zwart, zout, het Noorden, winter. —

Dit is slechts het begin van de symboliek in de Chineesche

[1]) Dr. Williams, „Chineesche betoningen en muziek” in het Tijdschrift „de Portefeuille” van 1891.

muzijk. De twaalf *lii* of halftonen komen in het bespiegelende stelsel overeen met de twaalf manen, of maanden van het jaar. De grondtoon van elke schaal wordt beschouwd als man, de vijfde als vrouw; zamen verwekken zij alle andere tonen. Zes der twaalf halftonen zijn mannelijk en volmaakt; zes zijn vrouwelijk en onvolmaakt. De tonen zijn van acht soorten — [klankkleuren?] — omdat zij veroorzaakt worden door de acht van nature geluidgevende zaken door de Chineezen erkend; gelooide huiden, steen, metaal, gebrande klei, hout, bamboe, gespannen zijde en de kalebas. Wanneer men eenigermate nadenkt over den inhoud van een stelsel dat geslacht en dgl. fantastische eigenschappen toekent aan elken toon, zal het niet zoo vreemd schijnen dat de Chineezen gehecht zijn aan de pentatonische schaal.

Voor het overige vindt dezelfde onderzoeker het pentatonische niet alleen het meest verspreide, maar ook «het meest melodieuze van alle toonstelsels.» Zooveel is zeker, **dat het voor ons gunstig afsteekt bij de onze ooren verscheurende Grieksche toonschalen.** Zet uwe vingers **op de zwarte toetsen** der piano; als maat en rhythmus gegeven zijn kunt ge er overheengaan zooals gij wilt; zoolang gij op de zwarte toetsen blijft zult gij tonen uitlokken die aangenaam zijn voor het oor.»

Zou Chopin zoo iets voor den geest gezweefd hebben bij zijne schitterende Etude in Ges-Majeur, op 10, n° 5? Die Etude beweegt zich zooals men weet in de rechterhand geheel op de zwarte toetsen. Toeval kan dit natuurlijk niet zijn. Hebben wij hier dan werkelijk te doen met «europeesch-avondlandsche muzijk» gekomponeerd volgens het pentatonische toonstelsel?... Geenszins. Vergeten wij niet dat dat stelsel geen harmonij kent, terwijl hier de linkerhand (de witte toetsen *b* (*ces*) en *f* en dus) alle intervallen heeft, en dat ook zelfs in de rechter wèl de septima, maar niet de kwart geheel ontbreekt (Ges bij de uitwijking naar Des.)]

Wanneer men ons toonstelsel een „kunstig" noemt, dan gebruikt men dit woord niet in de afgeleide

beteekenis eener willekeurig konventioneele uitvinding. Het beduidt alleen een voortbrengsel van evolutie in tegenstelling met een van onmiddelijke schepping.
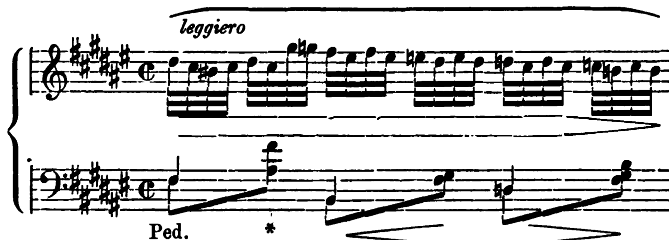
Dit ziet Hauptman [1]) over het hoofd, wanneer hij het begrip van een kunstig toonstelsel onzinnig noemt, „daar de muzici evenmin alles hebben kunnen bepalen en een toonstelsel uitvinden, als de taalgeleerden de woorden der taal en de syntaxis hebben uitgevonden.” Juist is wel degelijk ook de taal in denzelfden zin als de muzijk een kunstprodukt, daar beide niet in de uitwendige natuur worden aangetroffen, maar van lieverlede gevonden zijn en moeten worden aangeleerd. Niet de taalgeleerden, maar de volken vormen zich hunne taal overeenkomstig hunnen aard en volmaken haar voortdurend. **Zoo hebben ook de „toongeleerden” onze muzijk niet „uitgevonden”, maar blootelijk datgene geregistreerd en tot regel verheven, wat de algemeen muzikaal begiftigde geest met verstand, doch niet noodwendigerwijze, onbewust had bedacht.**
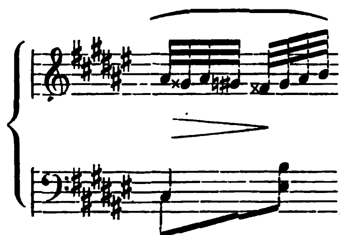
Onze beschouwing komt overeen met de navorschingen van Jacob Grimm, die o.a. aanstipt: Wie nu de overtuiging heeft gekregen dat de taal een vrije uitvinding der menschheid was, zal ook niet twijfelen aan de bron der poëzij en der toonkunst (Oorsprong der Taal 1852).

Uit dit wordingsproces blijkt, dat ook ons toonstelsel in verloop van tijd nieuwe verrijkingen of veranderingen ondergaan zal. Evenwel is er binnen den kring der tegenwoordige wetten nog zoo veel-

[1]) Die Natur der Harmonik und Metrik, 1853 S. 7.

zijdige en groote ontwikkeling mogelijk, dat eene verandering in het wezen des stelsels in eene zeer verre toekomst schijnt te liggen. Bestond bv. die verrijking in de **emancipatie der vierde-tonen**, waarvan eene moderne schrijfster reeds sporen bij Chopin wil vinden [1]), dan zouden de bespiegeling, kompozitie- en schoonheidsleer der muzijk geheel andere worden. De muzijk-bespiegelaar kan derhalve op dit oogenblik het uitzicht op die toekomst nauwelijks anders openlaten dan door haar eenvoudig als mogelijk aan te nemen.





[De «Acht Brieven over Piano-Onderwijs» van Mevrouw Kinkel zijn natuurlijk in Nederland niet vertoonbaar (zie bl.144, 193). Om dus hare gissing over de emancipatie der vierde-tonen bij Chopin niet voor mijne lezers zonder beteekenis te maken, geef ik hier eene passage van dien meester, die ik meen dat haar voor den geest kan

[1]) Johanna Kinkel [1807 † 1858, geboren Mockel, gade van den Zurichschen Hoogleeraar en politieken woelwater Godfried Kinkel]: „Acht Briefe über Clavierunterricht", 1852.

gezweefd hebben, en wel in de 2e, 4e, 6e en 7e groep van twee-en-dertigsten in de rechterhand. De passage is — zooals Kritax dadelijk ziet — uit Op. 36. Dergelijke toespelingen meen ik ook in sommige Mazurka's en Nocturnes (b.v. Op. 9 no 2 en no 3, in Op. 32 no 2: de Kwintolen in maat 5 en 6 voor het slot) te vinden. Ik hoop nu maar niet, wanneer Mevrouw K. werkelijk voorbeelden geeft, dat het hier door mij afgedrukte er een van is, anders zal Kritax zeggen dat ik toch zeker wel een exemplaar van de «Br. o. P. O.» zal hebben weten machtig te worden.]

Onzer uitspraak, dat er in de natuur geene muzijk bestaat, zal men den rijkdom tegenwerpen der menigvuldige stemmen, die de natuur zoo wonderbaar verlevendigen. Zou het murmelen der beek, het klotsen der golven, de donder der lawinen, het loeien van den storm, geene aanleiding en origineel der menschelijke muzijk geweest zijn? Zouden al die lispende, fluitende, dreunende tonen met het wezen onzer muzijk niets uitstaande hebben? Wij kunnen niet anders dan ontkennend antwoorden. Al deze natuuruitingen zijn niets anders dan geluid, d. w. z. in ongelijke tijddeelen op elkander volgende luchttrillingen. Hoogst zelden, en dan nog op zich zelf staand, brengt de natuur een toon voort, d. i. een geluid van bepaalde, meetbare hoogte en diepte. En tonen zijn de hoofdvoorwaarden van alle muzijk. Al doen deze klankuitingen der natuur het gemoed nog zoo machtig of bekorend aan, zij vormen geen trap naar de menschelijke muzijk, maar blootelijk grondstoffelijke aanduidingen van eene zoodanige, die later wel is waar voor de ontwikkelde menschelijke muzijk vaak zeer krachtige suggesties bieden. Zelfs het zuiverste

verschijnsel op het gebied van natuurlijk toonleven, **het vogelgezang, staat tot de menschelijke muziek in geene betrekking, daar het niet meetbaar is aan onze toonschaal.** Ook het verschijnsel der natuurlijke harmonij, die wij erkennen voor de eenige en onomstootelijke natuurlijke bazis, op welke de hoofdverhoudingen onzer muzijk gegrond zijn, behoort op hare juiste waarde te worden teruggebracht. De harmonische voortschrijding wordt op de gelijkbesnaarde aëolusharp van zelf voortgebracht, en wortelt dus in eene natuurwet, doch het verschijnsel zelf hoort men nimmer de natuur onmiddelbaar voortbrengen. Zoolang niet op een muzikaal instrument een bepaalde meetbare grondtoon wordt aangeslagen, verschijnen ook geene sympathische akkoordtonen, geene harmonische voortschrijding. De mensch moet dus vragen, opdat de natuur antwoord geve. Het verschijnsel des echo's is nog eenvoudiger. Het is merkwaardig hoe zelfs degelijke schrijvers zich van de gedachte van eene eigenlijke „muzijk" in de natuur niet kunnen losmaken. Zelfs Hand, van wien wij opzettelijk daareven (bl. 192) voorbeelden aanhaalden, welke zijn juist inzicht in den onmeetbaren, kunst-tegenstrijdigen aard der natuurlijke geluidsverschijnselen bewijzen, heeft een afzonderlijk hoofdstuk „over de muzijk der natuur", waarin die verschijnselen „eene soort van" muzijk genoemd worden. Waar wij evenwel te doen hebben met principieele vraagstukken daar bestaat geen „soort van"; wat wij in de natuur vernemen is muzijk, of geen muzijk. Het beslissende moment kan nergens dan in de meetbaarheid van den toon gezocht worden.

Hand legt overal akcent op de „verstandelijke bezieling", „de uitdrukking van inwendig leven, inwendig gevoelen, de kracht der zelfwerkzaamheid, waardoor iets inwendigs zich onmiddelbaar uitspreekt." Volgens die definitie zou het vogelgezang muzijk genoemd moeten worden, de mechanische speeldoos daarentegen niet, **terwijl juist het tegenovergestelde het geval is.**

De „muzijk" der natuur en de toonkunst der menschen zijn twee verschillende gebieden.

[Hoogst merkwaardig ten aanzien van het vraagstuk over «het Muzikale in de Natuur», achten wij wat onze Beets, in de «Levensberichten van de Maatschappij der Nederl. Letterkunde te Leiden», 1881, [1]) op Ter Haars gedicht onder dien titel aanteekent. «Willem Moll», zegt hij, tot groote dingen voor de Kerkgeschiedenis geroepen, maar niet minder beminnaar, beoefenaar, en kenner der Toonkunst; [n. f. een der stichters van de «M. t. B. der Toonkunst»] — zijn eerste lauwer, reeds aan de Akademie behaald, was op het gemeenschappelijk gebied der Kerkmuzijk geplukt; — Willem Moll, ook zelf aan de behandeling der dichterlijke lier niet vreemd, destijds nog predikant aan De Vuursche, vroeg onzen dichter na de lezing van dit gedicht, «of hij niet een groot musicus was?» Ter Haar antwoordde lachende, « dat hij de eene noot van de andere niet kon onderscheiden, en ook niet veel van muzijk hield.» — Zoo was het. De zangerigste onzer dichters, de man aan wiens veder, op zijn twintigste jaar, verzen ontvloeid waren, zoo klankvol, zoo welluidend, als waar dit dichtstuk van het begin tot

---

[1]) Opgenomen in „Sparsa, Verzameling van Verstrooide Opstellen en Kleine Geschriften van Nicolaas Beets" thans eigendom van de H.H. Gebr. Cohen te Arnhem.

het einde uit bestaat, had, **gelijk meer groote dichters,** gelijk een Byron en een Water Scott, **geen het minste muzikaal gehoor,** hetwelk ook weder iets geheel anders is; zonder hetwelk men zeer wel een schoon gedicht kan schrijven, waarin men, als hier Ter Haar, het gedruisch van den waterval bij Laufen bij krijgsmuzijk, het afwisselend murmelen, bruisen, storten van een beek bij een levendig pianospel, of als Walter Scott (*Lord of the Isles*) het instroomen der zee in Fingal's grot bij orgelmuzijk, of als Byron (*Stanzes for Music*) de ontroerende uitwerking eener schoone vrouwenstem bij die van «muzijk op de wateren» vergelijkt, en bij het bezit waarvan, als in even zoovele voorbeelden blijkt, men zeer koel kan wezen voor de melodische klankschakeeringen en bewegingen van schoone verzen, als verzen,

Ter Haar «hield» zelfs «niet veel van muzijk». Ja, zoo weinig dat hij het «**speelblad met de elpen klavieren**», [1]) hetwel hij in dit gedicht schijnt hoog te schatten, **nimmer in zijn huis heeft willen hebben,** en zelfs, in weerwil zijner groote goedhartigheid, niet heeft kunnen besluiten aan de bede zijner geliefde kleindochter, toen zij in zijn Refugium zijn huishoudster geworden was, gehoor te geven om, haar ten gevalle, dien ban op te heffen. «**Hij bedankte**», zeide hij, «**voor dat getingel.**»

Ook Walter Scott «hield er niet veel van», schoon hij naar het zingen van zijn dochters met aandacht en blijkbaar gevoel luisteren kon en, in 't algemeen, **een uitzondering maakte voor den zang.** «Ik ken», schrijft hij in zijn Dagboek, «ik ken geen enkele noot, noch kan er eene

---

1) **„Dit beekje is 't speelblad met de elpen klavieren,**
Dat zielloos als marmer en roerloos daar staat;
Maar als er de vingers op spart'len en gieren,
Dan opbruist in tonen, en klanken doet zwieren,
Die 't hart ons doen trillen en slaan naar de maat."

(Bernard Ter Haar, Dichtwerken, Leiden, A. W. Sijthoff. Dl. I, bl. 181).

uitbrengen, en ingewikkelde harmoniën schijnen mij een getingel (*babble*) van verwarde, schoon aangename klanken. Toch hebben eenvoudige melodiën **vooral in verbinding met woorden en denkbeelden**, evenveel uitwerking op mij als op andere menschen.» Wat Byron betreft, in een gesprek tusschen Moore en Scott, waarin deze alweder beleed dat hij «in de muzijk ternauwernood hoog van laag kon onderscheiden», deelde Moore hem mede dat ook Lord Byron «evenzeer niets van muzijk als kunst begreep, maar er toch een sterk gevoel voor had», zoo zelfs dat hij hem meer dan eens met tranen in de oogen had zien luisteren. «Ik denk», hernam Scott, «dat Byrons gevoel over muzijk en het mijne zoo ongeveer eender zullen zijn geweest». En ik kan mij voorstellen dat ook Ter Haar, zoo hij er bij geweest was, in weerwil van zijn afkeer van «dat getingel» hetzelfde zou hebben kunnen zeggen (zie Lockhart, Life of Sir Walter Scott enz., maar ook reeds de Autobiography, Ch. I, waar het heet: «Mijne moeder verlangde zeer dat wij ten minste zouden leeren psalmzingen; maar de onheelbare gebreken van mijne stem en oor brachten mijn meester spoedig tot wanhoop», enz.

Tweeërlei blijkt hieruit: 1° dat zelfs de voor muzijk ongevoeligste menschen door gezang nog kunnen geroerd worden. Maar juist daarom kan niet de indruk dien iemand van zang, doch slechts die welken hij van de instrumentale muzijk krijgt, als maatstaf van zijne «muzikaliteit» dienen. Absoluut muzikaal-dooven — een leelijk, totaal ongeschikt woord — schijnen er niet te bestaan; 2° niet alleen eene bevestiging van de stelling van mijn auteur, dat onze muzijk niets met het «muzikale in de natuur» te maken heeft, maar dat zelfs, al of niet in verband met dat feit, het echt muzikaal gevoel van vele dichters, ook de in hunne verzen meest muzikaal geachte, al zeer weinig ontwikkeld is. Deze meening is niet nieuw; zij werd zelfs vroeger, in strijd met de ervaring, op alle dichters uitgebreid. De stelling eenmaal vaststaande, werd naar hare reden gevraagd. Eene poging tot oplossing

gaf «De Navorscher», 1e jaargang, 1850, waar de vraag aldus was gesteld: «Waarom ziet men dat dichters weinig van muzijk houden, terwijl toch de muzijk de verhevenste rhythmus is?» Het antwoord geeft op bl. 164 Mr. Eburo: «Wel dat is klaar, antwoordde mij de fyzikus; «het dichterlijk en het muzikaal gevoel zijn beide eene soort van elektriciteit welke van dezelfde natuur zijn; ik wil nu niet onderzoeken of het pozitieve of negatieve e. is, maar daar twee polen, met dezelfde e. geladen, elkander afstooten, hetgeen ieder professor van fyzika den leerling met twee vlierpitteballekens betoogt, zoo moeten ook dichters en muzijkanten elkander afstooten. Indien het tegendeel gevonden wordt, dan is de dichter geen waar dichter, of de muzijkant geen waar muzijkant.» Voorzeker een goed staal van de degelijk-wijsgeerige, echt wetenschappelijke wijze waarop A°. Di. 1850 dergelijke kwesties behandeld werden! Tot eene andere oplossing van dit vraagstuk schijnt «De Navorscher» niet gekomen te zijn, maar dat de stelling toen algemeen voor waar werd gehouden, blijkt hieruit, dat tot voor zeer korten tijd Goethe, Nicolaas Beets, Théophile Gautier en andere dichters zoo maar voetstoots voor onmuzikaal werden gehouden; de laatste wellicht om de door sommigen hem toegeschrevene *boutade* — maar dan zeker bij wijze van aardigheid of in een kwaden luim geuit —: *la musique est le plus cher et le plus ennuyeux de tous les bruits.* Hij een vijand van de muzijk, hij de biograaf van Berlioz, de voorvechter in Frankrijk van Wagner, de dichter van de volgende fraaie regelen (op Webers muzijk):

J'étais là, les deux bras en croix sur la poitrine,
Pour contenir mon coeur plein d'extase divine;
Mes artères chantant avec un sourd frisson,
Mon oreille tendue et buvant chaque son;
Attentif comme au bruit de la grêle fanfare
Un cheval ombrageux qui palpite et s'effare.

Het spijt mij hier niet verder over het aantrekkelijke onderwerp te kunnen uitweiden, de plaats laat het niet toe

en ook heb ik te weinig van de uiterst karige gegevens verzameld, om het vraagstuk, zooals mijn wensch zou zijn, ook tot schilders, wijsgeeren, staatslieden en veroveraars uit te breiden. De bronnen die hier licht kunnen geven vloeien geweldig schaars; om voorloopig bij de dichters en andere auteurs te blijven: na vooraf te hebben opgemerkt dat een muzikaal schrijver niet kan laten zich dit ook in zijne geschriften te betoonen, en ook bij omkeering mag aangenomen worden dat wie in hunne werken nimmer over de muzijk spreken ook geen hart voor of begrip van haar hebben, schijnt de stelling aanlokkelijk dat alle geesten van den eersten rang intellektueel in alle richtingen even ontwikkeld, en daarom dus ook muzikaal zijn: zoo Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller, Théophile Gautier, Alfred de Musset, Lamartine, Heine. Hier Hollandsche namen te noemen, schort ik op. Onder de muzijkhaters en onverschilligen als Tolstoï, Multatuli, Ter Haar, J. Kneppelhout, de Genestet, Simon Gorter, vindt men verdienstelijke mannen genoeg, maar toch vernuften van den tweeden rang. Verlegen zit ik dan evenwel met Walter Scott, Byron, Potgieter, Bosboom-Toussaint, Busken-Huet en *last not least*, Victor Hugo, van al welken n. f. bekend is dat zij «niet met muzijk ophadden» — hetwelk, m. i. hieruit voldoende blijkt, dat zij er in hunne werken nimmer over spreken — en die toch onder de geesten van den eersten rang behooren geteld te worden. Ik breek hier af, na nog even in het licht te hebben gesteld dat het mijne bedoeling niet is poëeten van den tweeden rang het muzikale te ontzeggen — zij zijn het dikwijls in den hoogsten graad: Jean Paul, E. T. A. Hoffmann —, nog veel minder, bij omkeering, muzikalen naturen ook ontwikkeling in andere richtingen te willen toeëischen. Daarvoor is de kern van waarheid te groot van de aangehaalde passage van J. Kneppelhout (zie bl. 162/163, noot.)]

De overgang tusschen deze beide geschiedt door

de wiskunde. Eene gewichtige stelling, rijk aan gevolgen. Wel is waar mag men haar zich niet zóó voorstellen, als had de mensch zijne tonen door opzettelijk ingestelde berekeningen uitgevonden, neen, dit geschiedt door onbewust gebruik van reeds aanwezige voorstellingen van grootheden en verhoudingen, door een verborgen tellen en meten, waarvan eerst later de wetenschap achterna de grondwettigheid vaststelde.

En doordat in de muzijk alles meetbaar zijn moet, in de natuurgeluiden daarentegen niets meetbaar is, staan die twee geluid-gebieden bijna zonder gemeenschap naast elkander. De natuur geeft ons niet het kunstaardig materiaal van een kant-en-klaar, reeds aanwezig toonstelsel, maar slechts de ruwe stof der lichamen, die wij aan de muzijk dienstbaar maken. **Niet de stemmen der dieren, maar hunne darmen zijn voor ons van belang, en het beest, waaraan de muzijk het meest heeft te danken, is niet de nachtegaal, maar het schaap.** [1])

Na deze beschouwing, die ons tot een onmisbaar fundament voor onze vaststelling van het muzikaal-schoone moest dienen, klimmen wij eene sport hooger, op aesthetisch gebied.

De meetbare toon en het georganizeerde toonstelsel zijn de dingen, waarmede de komponist schept, niet wat hij schept. Zooals hout en metaal „stof" waren voor den toon, zoo is de toon slechts „stof", materiaal voor de muzijk. Er bestaat nog

1) [**Respectievelijk het paard . . . . en de kat.**]

eene derde en hoogere beteekenis van „stof", stof in den zin van materie, van het behandelde onderwerp, de voorgestelde gedachte, **het sujet.** Waar haalt de komponist die stof van daan? Waar groeit voor een bepaald toonpoëem zijn inhoud, zijn onderwerp, dat het tot een individu maakt en van andere onderscheidt?

De dichtkunst, de schilder- en de beeldhouwkunst vinden hunne onuitputtelijke bron van stoffen in de ons omringende natuur. De kunstenaar voelt zich door het een of ander natuurschoone aangetrokken, het verschaft hem stof tot een eigen nascheppen.

Bij de beeldende kunsten is dit vóórscheppen der natuur het meest in het oog vallend. De schilder zou geen boom, geen bloem kunnen teekenen, wanneer zij niet in de zichtbare natuur als origineel voorkwamen; de beeldhouwer geen standbeeld zonder de werkelijke menschengestalte te kennen en tot model te nemen. Hetzelfde geldt van gevonden stoffen. Zij kunnen nimmer in strengen zin gevonden zijn. Bestaat niet het „ideale" landschap uit rotsen, boomen, water en wolken, altemaal zaken wier origineel in de natuur gevonden wordt? De schilder kan niets schilderen wat hij niet gezien en nauwkeurig bekeken heeft. Onverschillig of hij een landschap schildert of een binnenhuisje, een historiestuk ontwerpt. Wanneer tijdgenooten ons een „Huss", „Luther", „Egmont" schilderen, dan hebben zij wel hun onderwerp nimmer werkelijk gezien, maar voor ieder bestanddeel van het plan moeten zij het origineel uit de natuur gehaald hebben. De schilder moet wel niet dien man, maar verscheidene mannen gezien

hebben, hoe zij zich bewegen, staan, loopen, verlicht worden, schaduwen werpen; de grofste fout ware zeker de onmogelijkheid of natuurlijke tegenstrijdigheid zijner figuren.

Hetzelfde geldt van de dichtkunst, welke nog een veel wijder veld van natuurlijk-schoone origineelen heeft. De menschen en hunne handelingen, aandoeningen, lotgevallen, zooals zij ons door eigene waarneming of door overlevering — want ook deze behoort tot het aangetroffene, den dichter opgeleverde — worden aangeboden, zijn stof voor het gedicht, het treurspel, den roman. De dichter kan geen zonsopgang, geen sneeuwveld beschrijven, geen gevoelstoestand schilderen, geen boer, soldaat, gierigaard, verliefden, op het tooneel brengen, wanneer hij niet de origineelen daarvan in de natuur gezien en bestudeerd, of door juiste overlevering zoodanig in zijne fantazij weerspiegeld heeft, dat zij in de plaats treden der onmiddelijke aanschouwing.

Stellen wij nu de muzijk tegenover deze kunsten, dan bevinden wij, dat zij nergens een origineel, een stof voor hare werken vindt. Voor de muzijk bestaat geen natuurschoon.

Dit onderscheid tusschen de muzijk en de overige kunsten (slechts de bouwkunst vindt evenmin een origineel in de natuur) is diep ingrijpend en rijk aan gevolgen.

Het scheppen des schilders, des dichters is een gestadig (inwendig of feitelijk) nateekenen, naformeeren — iets na te muziceeren valt er in de natuur niet. De natuur kent geene Sonate, geene Ouverture, geen Rondo. Maar wel landschappen,

binnenhuisjes, herdersdichten, treurspelen. De stelling van Aristoteles over de nabootsing der natuur in de kunst — [*natura artis magistra*] —, welke nog bij de wijsgeeren der vorige eeuw scheering en inslag van alle kritiek was, is sedert lang gekorrigeerd; over dit uitgeput onderwerp behoeft hier niet verder te worden uitgeweid. Niet slaafs heeft de kunst de natuur n a t e v o l g e n, zij behoort haar o m t e s c h e p p e n. De uitdrukking bewijst reeds, dat vóór de kunst iets bestaan moest, wat omgeschapen wordt. En dit is het door de natuur verschafte origineel, het natuur-schoone. De schilder voelt zich door een bekoorlijk landschap, eene groep, een gedicht, de dichter door eene historische gebeurtenis, een trek uit het leven, gedrongen tot het kunstmatig weergeven van wat hij aantrof. Bij welke natuuraanschouwing echter zou ooit de komponist kunnen uitroepen: wat een prachtig gegeven voor eene ouverture, eene symfonie! De komponist kan in het geheel niets o m, hij moet alles u i t n i e t s — [dat wil hier zeggen uit zijn eigen geest] — s c h e p p e n. Wat de schilder, de dichter uit de beschouwing van het natuurschoone haalt, dat moet de komponist door koncentratie van zijn binnenste objektiveeren. Hij moet op het gunstige oogenblik wachten, dat het bij hem begint te zingen en te klinken; dan zal hij zich daarin verdiepen, en uit zichzelf, uit niets iets scheppen, wat in de natuur zijns gelijke niets heeft en daarom ook, in tegenstelling met de andere kunsten, eigenlijk gezegd **niet van deze wereld** is.

[Zie bl. 68. Schooner nog dan bij den zoo uiterst muzikalen J e a n P a u l, schooner dan bij eenig buitenlandsch

dichter heb ik het hier andermaal door mijn auteur aangehaalde denkbeeld: «de muzijk is niet van deze wereld», die hem tot de hem zoo onwelkome toegeving moet nopen: de muzijk uitdrukking van «**het Onuitsprekelijke**» (zie Rubinstein l. c. S. 2 en Prof. A. D. Loman in «De Gids» van 1878, l, 193)—schooner dan bij die allen, zeg ik, heb ik dat denkbeeld uitgedrukt gevonden bij onzen Kinker, in zijn fraai gedicht «Toonkunst»

Gij maalt de onzigtbare natuur,
Haar levensadem, kracht en vuur,
't Inwendige bestaan der dingen,
Waarvoor de schilder magtloos knielt,
Waarin zijn oog niet door kan dringen,
Als hij het doode doek bezielt.]

Het is volstrekt geen doktrinarisme van ons, wanneer wij onder het „natuurschoone" voor den schilder en dichter ook den mensch begrepen, voor den muzikus daarentegen het kunstig uit de menschenborst opwellend gezang verzwegen. De zingende herder is niet objekt, maar reeds subjekt der kunst. Bestaat zijn lied uit meetbare, regelmatige reeksen van tonen, hoe eenvoudig dan ook, dan is het een voortbrengsel van den menschelijken geest, onverschillig of een herdersjongen het heeft bedacht of een Beethoven.

Wanneer derhalve een komponist werkelijke volksmelodiën gebruikt, dan is dat geen natuurschoon, want men moet tot iemand teruggaan, die ze heeft gevonden, — en waarvandaan zou die ze hebben? vond hij er een origineel van in de natuur? Dit is de konzekwente vraag. En het antwoord kan slechts ontkennend luiden. Het volkslied is niet iets wat men heeft aangetroffen, geen natuurschoon, maar

de eerste trap van werkelijke kunst, naïeve kunst. Het is voor de toonkunst evenmin een door de natuur voortgebracht origineel als de met krijt op wachtkamers en houten loodsen gekrabbelde soldaten en andere mannetjes door de natuur opgeleverde origineelen voor de schilderkunst zijn. Beide zijn menschelijke kunstvoortbrengselen. Van de teekeningen met krijt kan men de origineelen in de natuur aanwijzen, van het volkslied niet; men kan niet tot een hoogeren oorsprong opklimmen.

Op zeer vergeeflijke wijze raakt men in de war, wanneer men het begrip van „stof" in de muzijk in een hoogeren, spraakgebruikelijken zin neemt, en er op wijst, dat Beethoven werkelijk eene „Muzijk voor Egmont" — of, om het woordje „voor" niet te veel aan dramatische doeleinden te doen herinneren — eene „Ouverture Egmont" geschreven heeft, Berlioz eene „Ouverture Koning Lear", Mendelssohn de „Ouverture van het Sprookje van de schoone Meluzina." Hebben deze vertellingen, vraagt men, den toondichter niet evengoed de stof geleverd als den pöeet? Geenszins. Den dichter zijn deze figuren werkelijke modellen, origineelen, die hij omschept, den komponist zijn ze niets dan suggesties, en dan nog maar alleen poëetische suggesties. Wanneer er voor den toondichter een natuurschoon bestond, dan moest het hoorbaar zijn, zooals het voor den schilder zichtbaar, voor den beeldhouwer tastbaar is. Niet de figuur van Egmont, niet zijne daden, lotgevallen, denkwijzen, zijn inhoud der ouverture van Beethoven, zooals dit in de schilderij „Egmont", in het drama „Egmont" het geval is.

De inhoud der ouverture zijn toonreeksen, welke de komponist volkomen vrij volgens muzikale denkwetten uit zichzelf schiep. Zij zijn voor de aesthetische beschouwing ten eenenmale zelfstandig en onafhankelijk van het begrip „Egmont", met welke hen blootelijk de poëetische fantazij van den komponist in verband gebracht heeft, hetzij dan dat deze voorstelling op eene onnaspeurlijke wijze de kiem tot het vinden van die toonreeksen heeft gelegd, **hetzij dat dit begrip hem achterna voorkwam voor zijne schepping te passen. Doch deze zamenhang is zoo los en zoo willekeurig, dat nooit ofte nimmer de hoorder van een muzijkstuk op zijn zoogenaamd onderwerp zou komen, wanneer niet de toondichter van te voren door de uitdrukkelijke benaming onze fantazij in eene bepaalde richting gedreven hadde. Berlioz' trotsche Ouverture hangt op en door zichzelf met het begrip „Koning Lear" even weinig zamen, als eene wals van Strauss.** Men kan dit niet sterk genoeg uitspreken, daar de meest onjuiste meeningen hieromtrent gangbaar zijn. Eerst op dat oogenblik schijnt ons de wals van Strauss met de voorstelling „Koning Lear" in strijd, de ouverture van Berlioz daarentegen daarmede in harmonij, wanneer wij deze muzijkstukken met deze voorstelling vergelijken. Maar tot die vergelijking bestaat geen inwendige grond, slechts de uitwendige van de uitdrukkelijke uitnoodiging des auteurs. Door een bepaald opschrift worden wij tot vergelijking van het muzijkstuk met een buiten hetzelve liggend objekt genoodzaakt, wij worden ver-

zocht het te meten met een aangewezen maatstaf, die niet de muzikale is.

[Welke gezonde denkbeelden de meest poëetische van alle toondichters over die muzijk met opschriften heeft, moge uit de volgende aanhaling blijken: « Een slecht teeken voor de muzijk blijft het altijd, wanneer zij een opschrift behoeft; zij is dan voorzeker niet uit de diepte des inwendigen opgeborreld, maar eerst door een of anderen uitwendigen stoot geprovoceerd. Dat onze kunst bijzonder veel kan uitdrukken, zelfs den gang der gebeurtenis op hare wijs onderstrepen, wie zal het ontkennen? Doch zij die de werkingen en waarde der op die wijze ontstane scheppingen willen toetsen, kunnen eene gemakkelijke proef nemen: zij schrappen slechts de opschriften. De waarde dezer zoogenaamde karakteristieke muzijk valt geheel in duigen door de eenvoudige opmerking, dat de meeste opschriften achterna werden verzonnen; alleen zijn de tegenwoordige toondichters niet zoo oprecht als die eene die onzen raad vroeg of hij zijne pas voltooide ouverture «Minna von Barnhelm», dan wel «Clavigo» zou betitelen, of de door Ambros («Grenzen der Muzijk en Poëzij», S. 136) aangehaalde «vrij beroemde» pianist, die bij de keuze van het opschrift eener groote étude nog alleen maar in twijfel was tusschen «Abdelkader» of «De Waterval bij Schaffhausen». *Une fille est elle dépourvue de beauté, d'esprit et de dot, on nous vante son caractère*, (Robert Schumann, aangehaald bij Dr. Joseph Schlüter, Gesch. der Musik, S. 200).

Over gedoopte ouvertures zegt dezelfde muzikoloog: «Gaan de minder begaafde komponisten voort op het voetspoor te treden van Gade met zijn «Hamlet» en «Michel-Angelo», Bargiel met zijne «Medea» en Reinecke met zijn «Aladijn» en «Dame Kobold», dan krijgen wij eerlang voor elk bestaand drama eene Ouverture. Ten slotte verschijnen dan wederom de program-muzici, de klavier-toonpoëeten, die, onder den schijn van een karakteristieken, dichterlijken inhoud, ons met hun eigen armzalig «ik» vervelen (ibid. bl. 203).]

Kan men desniettemin dan toch zeggen, dat Beethovens ouverture „Prometheus" niet grootsch genoeg is voor zulk een onderwerp, dan vergete men niet zulk eene uitdrukking tot hare eigenlijke waarde te herleiden, daar men dat stuk niet op inwendige gronden kan bestrijden, nergens er eene muzikale leemte of gebrek in kan aanwijzen. Zij is volmaakt, dewijl zij haren muzikalen inhoud volkomen ten uitvoer brengt; haar dichterlijk thema dienovereenkomstig uit te voeren is een tweede, geheel verschillende eisch. Deze ontstaat en verdwijnt met den titel. Voor het overige kan zulk een titel alleen maar op sommige uitwendige eigenschappen betrekking hebben; dat de muzijk verheven of lief, somber of vrolijk klinke, van eene eenvoudige expozitie zich ontwikkele tot een pathetische of vrolijke doorwerking enz. Aan de dicht- of schilderkunst stelt de stof den eisch van eene bepaalde, konkreete persoonlijkheid, niet van enkele eigenschappen. Daarom kan men zich zeer goed voorstellen dat Beethovens Ouverture „Egmont", „Willem Tell" of „Johanna d'Arc" tot titel hadde. Het drama Egmont, de schilderij Egmont zouden zulk eene verandering niet toelaten, hoogstens deze dat wij met een ander persoon in dezelfde omstandigheden, niet dat wij met geheel andere omstandigheden te doen hadden.

Men ziet hoe nauw de verhouding der muzijk tot het natuurschoone met het geheele vraagstuk van haren inhoud zamenhangt.

Nog een bezwaar tegen onze stelling zal men aan de muzikale litteratuur ontleenen om der muzijk een natuurschoon toe te eischen. Voorbeelden namelijk

dat toonzetters uit de natuur niet blootelijk hunne poëetische aanleiding hebben geput, zooals in de bovenbedoelde geschiedenissen, maar werkelijk hoorbare uitingen van haar toonleven direkt hebben nagevolgd: het hanengekraai in Haydn's „Jaargetijden" [1]), den koekoek-, nachtegaal- en kwartelslag in Spohr's „Weihe der Toene" en in Beethoven's Pastorale Symfonie. Maar ofschoon wij die nabootsingen hooren, en in een muzikaal kunstwerk hooren, toch hebben zij daarin geene muzikale, doch blootelijk eene poëetische beteekenis. Het hanengekraai wordt ons niet voor schoone muzijk, zelfs in het geheel niet voor muzijk opgedischt; men wil ons alleen voor den geest brengen den indruk welke met dit natuurverschijnsel zamenhangt. „Ik heb Haydn's schepping — gezien bijna", schrijft Jean Paul na eene uitvoering van dit muzijkwerk aan Thieriot. Het zijn algemeen bekende „wachtwoorden", citaten welke ons herinneren: het is vroeg in den morgen, een lauwe zomernacht, voorjaar. Buiten deze blootelijk beschrijvende strekking heeft nimmer een komponist stemmen der natuur direkt tot werkelijke muzikale doeleinden kunnen aanwenden. **Een thema kunnen alle natuurstemmen der aarde tezamen niet voortbrengen,** juist omdat zij geene muzijk zijn, en beteekenisvol schijnt het dat de muzijk alleen dan

1) [Ook Schubert bootste in „Winterreise" (nº 11: „Frühlingstraum") het hanengekraai na, om van meer recente voorbeelden, b.v. in Saint-Saëns' „*Danse Macabre*", niet te spreken.]

van de natuur gebruik maken kan, wanneer zij in de schilderkunst gaat modderen.

Geheel verschillend van het wanstreven, den natuurgalm onmiddellijk realistisch in het kunstwerk over te brengen, — hetgeen, zooals Otto Jahn bijzonder juist opmerkt, slechts in zeldzame gevallen voor de grap kan worden toegestaan — is het, en kan ook eigenlijk geen schilderen genoemd worden, wanneer zekere in de natuur gegevene, door hun rhythmisch of chromatisch karakter half muzikaal werkende elementen, zooals die in het ruischen en plassen van het water, in het vogelgezang, in weêr en wind, in het dreunen van den molen, in het snorren van het spinnewiel [1]) en dgl. voorkomen, door de komponisten, niet worden nagebootst, maar hun impulziën geven tot motieven van zelfstandige schoonheid, welke zij artistiek vrij koncipiëeren en doorvoeren. « Van dit recht bedient zich de poëet in woorden zoowel als die in rhythmus; doch in de muzijk strekt zich dit nog veel verder uit, dewijl vele muzikale elementen door de gansche natuur verspreid zijn, en heerlijke voorbeelden van onze klassieke, niet minder dan van onze moderne komponisten (die alleen maar gemaniëreerder te werk gaan dan gene) staan een ieder in menigte voor den geest.

---

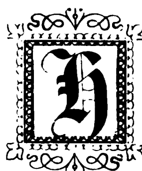
[1]) [Wij noemen als typen hiervan Gounod's „*Marguerite au rouet*", Schubert's, „Gretchen am Spinnrade", en Saint-Saëns' „*Rouet d'Omphale*", waarbij valt op te merken dat de lydische Koningin Omphale, wanneer zij ooit bestaan had, zou geleefd hebben drie duizend jaar vóór de uitvinding van het spinnewiel.]





ACHTSTE HOOFDSTUK

De Begrippen van „Inhoud" en van „Vorm" in de Muzijk



Heeft de muzijk een inhoud?

Zoo luidt, sinds men zich gewend heeft, over onze kunst na te denken, hare neteligste kwestie. Zij werd met ja en met neen beantwoord. Gewichtige stemmen houden de inhoudloosheid der muzijk vol, zij behooren bijna zonder uitzondering den wijsgeeren: Rousseau, Kant, Hegel, Herbart, Kahlert e. a. Van de talrijke fyziologen welke deze meening aanhangen, zijn voor de door muzikale beschaving

schaving uitblinkende denkers Lotze en Helmholtz de belangrijkste. Ongelijk talrijker kampvechters strijden voor den inhoud der toonkunst; het zijn de eigenlijke muzici onder de schrijvers, en het gros der algemeene overtuiging staat aan hune zijde.

Het zou bijna vreemd kunnen schijnen dat juist degenen, wien de technische wetten der muzijk gemeenzaam zijn, zich niet aan de dwaling eener met deze voorwaarden strijdige meening kunnen ontworstelen, welke men eer van de afgetrokken wijsgeeren zou meenen te mogen verwachten. Dit komt hier vandaan, dat het velen muzikologen op dit punt meer om de vermeende eer hunner kunst, dan om de waarheid te doen is. Zij bevechten de leer van de inhoudloosheid der muzijk niet als beschouwing tegenover beschouwing, maar als ketterij tegenover geloofsartikel. De tegenovergestelde meening schijnt hun een onwaardig wanbegrip toe, een grof en snood materalisme. „Hoe, de kunst die ons hoog verheft en in geestdrift brengt, aan welke zoovele verhevene koppen hun leven hebben gewijd, die den hoogsten ideën dienstbaar worden kan, zij zou met den vloek der inhoudloosheid beladen zijn, een bloot spel voor de ooren, ledig geklinkklank?" Met dergelijke veelgehoorde uitroepen, zooals zij meestal bij wijze van tegenstelling worden uitgeschetterd, ofschoon de eene fraze niet bij de andere behoort, wordt niets bewezen noch wederlegd. Er is hier geen sprake van punt van eer, van partijleus, maar eenvoudig van erkenning der waarheid en om deze te verkrijgen moet men zich in de eerste plaats rekenschap geven van de begrippen die men bestrijdt.

De verwarring der begrippen: inhoud, onderwerp, stof is het wat in deze materie zooveel duisterheid heeft veroorzaakt, daar ieder voor hetzelfde begrip weder eene andere uitdrukking gebruikt, dan wel met hetzelfde woord verschillende voorstellingen verbindt. „Inhoud" in den oorspronkelijken, eigenlijken zin is, wat eene zaak inhoudt, bevat. In deze beteekenis zijn de tonen uit welke een muzijkstuk bestaat, en welke, te zamen, het geheele muzijkstuk uitmaken, de inhoud van hetzelve. Dat door dit antwoord een ieder zich onbevredigd gevoelt en het als van zelf sprekend verwerpt, vindt zijn grond hierin, dat men gemeenlijk „inhoud" met „onderwerp" verwart. Bij de vraag naar den „inhoud" der muzijk, heeft men de voorstelling van „onderwerp" (stof, sujet) als de idee, het ideale, in de gedachte, aan hetwelk men de tonen als „stoffelijke bestanddeelen" lijnrecht tegenoverstelt. Eenen inhoud nu in deze beteekenis, eene stof in den zin van „het behandelde onderwerp", heeft de toonkunst inderdaad niet. Kahlert grondt zich met recht nadrukkelijk hierop dat de muzijk zich niet, zooals eene schilderij „in woorden" laat beschrijven (Aesthetika 380), ofschoon hij verderop ten onrechte aanneemt dat eene beschrijving in woorden ooit bij andere kunsten „een surrogaat voor het ontbrekend kunstgenot" zou kunnen aanbieden. Maar zij kan dààr dan toch eene verklarende oplossing geven van de vraag, „waarmede hebben wij hier te doen?" Hadde nu de muzijk evenzeer een „inhoud" (een onderwerp), dan moest de vraag naar het „wat" van den muzikalen inhoud eveneens in woorden te

beantwoorden zijn, want een „onbepaalde inhoud", dien zich ieder anders kan voorstellen, dien men slechts gevoelen, niet in woorden weergeven kan, is geen inhoud in de genoemde beteekenis.

De muzijk bestaat uit toonreeksen, toonvormen; zij hebben geen anderen inhoud dan zichzelf. Zij doen andermaal denken aan de bouw- en aan de danskunst, die eveneens schoone evenredigheden zonder bepaalden inhoud wedergeven. Al geeft zich een ieder op zijne wijze rekenschap van de werking van een muzijkstuk en benoemt die op zijn manier, inhoud heeft het geen anderen dan alleen de gehoorde toonvormen, **want de muzijk spreekt niet alleen door tonen, zij spreekt ook alleen in tonen.**

Krüger, wel de geleerdste voorvechter van den muzikalen „inhoud", tegenover Hegel en Kahlert, beweert dat de muzijk slechts een anderen kant te zien geeft van denzelfden inhoud, die het gebied der andere kunsten, b.v. der schilderkunst, uitmaakt. „Iedere plastische figuur," zegt hij (Bijdragen 131), is rustende. Zij geeft geen handeling, maar gewezen handeling, dan wel een toestand. Dus niet: „Apollo overwint", geeft de schilderij te kennen, maar zij vertoont den overwinnaar, den „toornigen strijder" enz. „De muzijk" — daarentegen — „vertegenwoordigt voor die stilstaande, plastische substantieven het verbum, de werkzaamheid, het inwendige bruisen, en wanneer wij dààr als den waren rustenden inhoud erkend hebben: toornend, beminnend, zoo erkennen wij hier niet minder den waren bewegelijken inhoud: toornt, bemint, ruischt,

bruist, stormt. Het laatste is slechts ten deele juist, „ruischen, bruisen en stormen" kan de muzijk, maar „toornen" en „beminnen" kan zij niet. Dat zijn reeds van buitenaf bijgebrachte hartstochten. Wij verwijzen dienaangaande naar ons tweede hoofdstuk. Krüger gaat dan voort de bepaaldheid des geschilderden inhouds met die des getoonzetten te vergelijken. Hij zegt: „de beeldhouwer stelt Orestes voor vervolgd door furiën; op de zichtbare oppervlakte zijns lichaams, in oogen, mond, voorhoofd en houding zetelt de uitdrukking van vlieden, somberheid, vertwijfeling; naast hem de vloekgestalten die hem pijnigen, in gebiedende, ontzettende hoogheid, evenzeer uiterlijk in onveranderlijke omtrekken, gelaatstrekken, houdingen. De toondichter daarentegen stelt den vervolgden Orestes niet voor in berustende omtrekken, maar van de zijde die de beeldhouwer mist; hij zingt de vluchtende, strijdende spanning zijner ziel, haar afgrijzen en beven" enz. Mijns bedunkens is dit door en door valsch gevoeld. **De toonkunstenaar kan Orestes noch zus, noch zoo, hij kan hem in het geheel niet voorstellen.**

Men werpe niet tegen, dat toch ook de beeldende kunsten ons dien en dien bepaalden historischen persoon niet kunnen geven, en dat wij de geschilderde figuur niet als dien persoon zouden herkennen, indien wij niet ook kennis van het historisch-feitelijke hadden. Het is waar, wij zien niet dien Orestes als man met die lotgevallen en bepaalde biografische momenten; dien kan alleen de dichter voorstellen, dewijl slechts deze kan vertellen. Doch het beeld „Orestes" vertoont ons toch onmiskenbaar een jongeling met

edele trekken, in Grieksch gewaad, met angst en zielepijn in trekken en gebaren, het vertoont ons de vreeselijke gedaanten der wraakgodinnen, die hem vervolgen en kwellen. Dit alles is klaar ontwijfelbaar en mededeelbaar voor de oogen — of de man Orestes heete of anders. Slechts de motieven: dat de jongeling een moedermoord heeft bedreven enz., zijn niet uitdrukbaar. Welke konkreete momenten kan de toonkunst stellen tegenover dien zichtbaren — van den historischen afgetrokken — inhoud der schilderij? Verminderde septima-akkoorden, thema's in mineur, bruisende bassen en dgl., kortom muzikale vormen, welke evengoed eene vrouw in stede van een jongeling, een door rakkers in stede van door furiën vervolgden, een jaloerschen, wraakzuchtigen, een door lichaamspijn gekwelden, kortom alle denkbare dingen beteekenen kunnen, indien het muzijkstuk dan met alle geweld iets beteekenen moet.

Wij zullen ook wel niet behoeven terug te komen op onze vroeger bewezen stelling dat, waar van inhoud der toonkunst en haar vermogen om iets voor te stellen, sprake is, slechts van de zuiver instrumentale muzijk mag worden uitgegaan. Niemand zal dit zooverre vergeten, dat hij ons b.v. Orestes in Glucks „Ifigenia" tegenwerpt. Dezen „Orestes" toch geeft de komponist niet: de woorden des dichters, de figuur en het gebarenspel des tooneelzangers, het kostuum en het dekoratief des schilders — ziedaar wat te zamen Orestes uitmaakt. Wat de muzikus daar nog bij geeft is misschien het schoonst van alles, maar het is juist het eenige wat met den werkelijken Orestes niets heeft uitstaan: Zang.

Lessing heeft met wonderbare helderheid uitèèngezet wat de dichter, en wat de beeldende kunstenaar van de geschiedenis van Laŏkoŏn kan maken. De dichter, door middel van de taal, geeft den historischen, individueel bepaalden Laŏkoŏn, de schilder en beeldhouwer daarentegen een grijsaard met twee jongelingen (van dien bepaalden leeftijd, uiterlijk, kostuum enz.) door de vreeselijke slangen omwonden, in gelaatstrekken, houding en gebaren de pijniging van den naderenden dood uitdrukkend. **Van den toonkunstenaar zegt Lessing niets. Zeer natuurlijk, want niets is het juist, wat deze van Laŏkoŏn maken kan.**

Wij hebben reeds aangewezen hoe nauw de vraag naar den inhoud der toonkunst met hare verhouding tegenover het natuurschoon zamenhangt. De muzikus vindt niet het origineel van zijne kunst, hetwelk den anderen kunsten de bepaaldheid en herkenbaarheid van haren inhoud waarborgt. Eene kunst die het vóórbeeldende natuurschoon mist, moet in den letterlijken zin van het woord **onlichamelijk** zijn. Het prototype van haren verschijningsvorm komt men nergens tegen, ontbreekt derhalve in den kring onzer verkregene denkbeelden. Het herhaalt geen bereids bekend, benoemd voorwerp en heeft daarom ook voor ons in bepaalde begrippen vervat denken geen noembaren inhoud.

Van den inhoud eens kunstwerks kan eigenlijk alleen daar sprake zijn waar men aan dien inhoud een vorm tegenoverstelt. De begrippen „inhoud" en „vorm" onderstellen elkander, en vullen elkander aan. Waar niet voor ons denken een vorm van een

inhoud scheidbaar voorkomt, daar bestaat ook geen zelfstandige inhoud. In de muzijk nu zien wij inhoud en vorm, stof en bewerking, beeld en denkbeeld in donkere, ondeelbare eenheid zamengesmolten. Tegen dit eigenaardige der toonkunst, dat vorm en inhoud onafscheidelijk zijn, staan scherp de dichtende en beeldende kunsten over, die dezelfde gedachte, dezelfde gebeurtenis in verschillenden vorm kunnen voorstellen. Van de geschiedenis van Willem Tell maakte Florian een historischen roman, Schiller een drama, Goethe begon haar als heldendicht te bewerken. De inhoud is overal dezelfde, in proza oplosbaar, vertelbaar, herkenbaar, de vorm is verschillend. De uit zee opstijgende Aphrodite is de gemeenschappelijke inhoud van ontelbare geschilderde en gebeitelde kunstwerken, die ten gevolge van den verschillenden vorm niet met elkander kunnen verward worden. Bij de toonkunst bestaat geen inhoud tegenover den vorm, en wel dewijl zij geen vorm heeft buiten den inhoud. Gaan wij dit nader na.

De zelfstandige, aesthetisch niet verder deelbare muzikale gedachte-eenheid is in elke kompozitie het thema. De oorspronkelijke definities aan welke men de muzijk als zoodanig vastknoopt, moeten altijd uit het thema, als zoodanig, gehaald kunnen worden. Laat ons nu luisteren naar een hoofdthema, bv. dat van Beethoven's Symfonie in Bes. Wat is zijn inhoud? Wat zijn vorm? Waar begint deze, waar houdt gene op? Dat een bepaald gevoel niet de inhoud van het thema is hopen wij bewezen te hebben en zal in dat, zooals in elk ander geval,

hoe langer hoe duidelijker blijken. Wat derhalve wil men den inhoud noemen? De tonen-zelf? Voorzeker; doch die zijn reeds gevormd metèèn. Wat den vorm? Wederom de tonen zelf, — doch zij zijn reeds gevulde vorm. Iedere poging om in een thema vorm van inhoud te scheiden, voert praktisch tot tegenstrijdigheid of tot willekeur. Bijvoorbeeld: verandert een motief, dat door een ander instrument, dan wel in een hoogeren oktaaf wordt herhaald, zijn inhoud, of zijn vorm? Beweert men, zooals meestal geschiedt, het laatste, dan zou als inhoud des motiefs alleen maar de reeks van intervallen als zoodanig overblijven, als de golvende lijnen van de koppen der muzijknoten zooals zij zich in de partitie aan het oog voordoen. Doch dit maakt niet het muzikale wezen des motiefs uit: het is een abstraktum. De verandering in de uitvoering van het motief die wij onderstelden, is te vergelijken bij de gekleurde ruiten van een paviljoen, waardoor men dezelfde streek rood, blauw of geel kan aanschouwen. Deze verandert hierdoor noch van inhoud, noch van vorm, doch alleen van kleur. Voor zulk een ontelbare kleurenwisseling van dezelfde vormen, van het felste kontrast tot de fijnste schakeering is de muzijk juist bij uitstek vatbaar; zij maakt eene der rijkste en ontwikkeldste zijden van hare werking uit.

Hebben wij dan met verandering van vorm te doen, wanneer een voor piano ontworpen melodij door een ander wordt geïnstrumenteerd? Neen, die melodij krijgt wel een nieuwen vorm, maar niet haar vorm: zij is reeds gevormde gedachte. Ver-

andert misschien door transpozitie een thema zijn inhoud, met behoud van zijn vorm? Bij zulk eene beschouwing verdubbelt de tegenstrijdigheid: die de transpozitie hoort moet zeggen dat hij den inhoud herkent, hoewel die hem „anders klinkt."

Bij geheele kompozities, vooral van groote uitgebreidheid, pleegt men wel is waar van haren vorm en haren inhoud te spreken. Men gebruikt dan echter die begrippen niet in hunne oorspronkelijke, logische beteekenis, maar reeds in specifiek muzikalen zin. Den vorm eener symfonie, ouverture, sonate, aria, van een koor enz., noemt men de architektoniek der verbondene afzonderlijke eenheden en groepen, uit welke het muzijkstuk bestaat; hij komt dus neer op de symmetrie waarmede die deelen elkander opvolgen, kontrasteeren, terugkeeren en doorgewerkt worden. De tot die architektoniek verwerkte thema's worden dan als haar inhoud begrepen. Hier is dus geen sprake meer van een inhoud als onderwerp, maar blootelijk van een muzikalen inhoud. Bij geheele toonwerken worden derhalve „inhoud" en „vorm" in eene toegepast-technische, niet in de zuiver logische beteekenis gebruikt. Willen wij aan deze laatste het begrip muzijk toetsen, dan moeten wij dit niet met een geheel, dus zamengesteld kunstwerk, maar met deszelfs laatste, aesthetisch niet verder deelbare kern [eenheid]: het thema, of de thema's doen. En bij deze kan men op geenerlei wijze vorm van inhoud scheiden. Wil men iemand den „inhoud" van een motief doen kennen, dan moet men hem het motief-zelf voorspelen. Zoo kan dus de inhoud eens toonwerks

nimmer als een onderwerp, doch slechts muzikaal opgevat worden, namelijk als datgene wat in een muzijkstuk onze ooren werkelijk als konkreet tonenvoortbrengsel hooren. Daar de kompozitie bovendien aan formeele schoonheidswetten gebonden is, wordt zij niet in willekeurig en doelloos spelemeien voltooid, maar allengskens, organisch-overzienbaar, als rijke bloesems uit ééne knop ontwikkeld.

Die knop is het hoofdthema, de ware stof en inhoud (onderwerp) van het gansche tonengebouw. Alles daarin vloeit als zelfstandig gevolg en nawerking uit het thema voort, door hetzelve gedetermineerd en geformeerd, beheerscht en vervuld. Het is als een zelfstandig axioma, dat wel is waar reeds dadelijk bevredigt, doch dat wij willen zien bestrijden en ontwikkelen, zooals dan ook geschiedt in de muzikale doorvoering, daarin eener logische deduktie in de redeneerkunst gelijk. Even als de hoofdfiguur eens romans brengt de komponist dat thema in de meest verschillende toestanden, omgevingen en omstandigheden, — al wat daar buiten ligt, hoe kontrasteerend ook, is met betrekking tot dat hoofdthema gedacht en geformeerd.

Inhoudloos kunnen wij dan bijvoorbeeld dat geheel vrije preludeeren noemen waarbij de speler, meer flaneerend dan scheppend, naar hartelust in akkoorden, arpeggio's en loopjes ronddartelt, zonder eene zelfstandige toonfiguur duidelijk te laten te voorschijn komen. Zulke vrije preludiums zullen als individuen niet herkenbaar of onderscheidbaar zijn, wij zouden kunnen zeggen dat ze geen in-

houd bezitten (in onzen zin), dewijl ze geen thema hebben.

Het thema of de thema's van een muzijkstuk zijn derhalve zijn werkelijke inhoud.

In de schoonheidsleer en de kritiek wordt aan het hoofdthema eener kompozitie lang niet het behoorlijke gewicht gehecht. Het thema alleen openbaart reeds den geest die het gansche werk heeft tot stand gebracht, Wanneer een Beethoven de Ouverture „Leonore" zus begint, of een Mendelssohn de Ouverture „Fingalshöhle" zòò, daar begrijpt ieder muzikus, zonder van de verdere doorvoering nog eene enkele noot te kennen, voor welk paleis hij staat. Hooren wij daarentegen een thema zooals dat van de Fausta-Ouverture van Donizetti, of „Louise Miller" van Verdi, dan behoeft men evenmin verder naar binnen te gaan, om te beseffen dat wij in de kroeg zijn.[1] In Duitschland hechten bespiegeling en praktijk eene overwegende waarde aan de muzikale doorvoering tegenover het thematisch gehalte. Doch wat niet — baarblijkelijk of verholen (latent) — in het thema zit, kan later niet organisch ontwikkeld worden, **en het ligt misschien minder aan gebrek in de kunst van ontwikkeling en doorvoeren, dan wel aan den mangel van krachtige, vruchtbare thema's,**

[1] [Om ons over de hardheid en eenzijdigheid van dit oordeel over den beroemden komponist van „Il Trovatore", die ons straks, op 78-jarigen leeftijd, nog een „Falstaff" wil schenken, niet te veel te ergeren, moeten wij niet uit het oog verliezen dat op den datum der eerste uitgave van dit geschrift de „Aïda" (1871), het „Requiem"(1874) en de „Otello" (1881) van den maëstro nog ver te zoeken waren.]

dat onze tijd geene orkestwerken meer kan aanwijzen, te vergelijken met die van Beethoven.

Bij de vraag naar den inhoud der toonkunst moet men vooral voorzichtig zijn het woord niet uitsluitend in gunstige beteekenis te nemen. Niet dat de muzijk, omdat zij geen inhoud in den zin van onderwerp heeft, nu ook geheel zonder „gehalte" zou zijn. Maar dat „gehalte" verwarre men niet met het zoogenaamd „intellektueel gehalte" van de muzikale partijgangers, die haar met geweld een „inhoud" willen toeëischen. Wij moeten hier naar ons derde hoofdstuk terugwijzen. De muzijk is, ja, een spel, doch geen spelletje. Gedachten en aandoeningen vloeien als bloed in de aderen des evenredig schoonen toonlichaams; zij zijn niet **het** toonlichaam, zijn ook niet zichtbaar, maar zij geven er het leven aan. De komponist dicht en denkt. Maar hij dicht en denkt, verheven boven alle objektieve realiteit, in tonen. Deze banaliteit kan hier niet genoeg herhaald worden, dewijl zij zelfs door degenen, die haar in beginsel als waar aannemen, in de gevolgtrekkingen maar al te dikwijls verloochend en geschonden wordt. Zij stellen zich het komponeeren voor als **vertaling van eene gedachte stof in tonen, terwijl toch de tonen-zelf de onvertaalbare oer-spraak zijn.** Uit de omstandigheid dat de toondichter in tonen moet denken, volgt reeds de inhoudloosheid der toonkunst, daar iedere **in begrippen vervatte** inhoud noodzakelijkerwijze **in woorden** zou moeten kunnen gedacht worden.

Zoo gestreng als wij bij het onderzoek naar den inhoud alle muzijk naar opgegevene texten als

met de absolute opvatting der toonkunst in strijd, hebben moeten buitensluiten, zoo onmisbaar zijn de meesterstukken der vokale muzijk ter waardeering van het gehalte der muzijk. Van het eerwaardige lied tot de aan vormen en figuren rijke opera en de plechtstatige eeredienstviering in de kerk heeft de muzijk nimmer opgehouden de dierste en gewichtigste roerselen van den menschelijken geest te begeleiden en zoodoende indirekt te verheerlijken.

Boven en behalven een intellektueel gehalte moet nog eene tweede eigenschap der muzijk uitdrukkelijk op den voorgrond gesteld worden. De onderwerplooze vormschoonheid der muzijk verhindert haar niet haren scheppingen persoonlijkheid te kunnen opstempelen. De eigenaardig-kunstaardige bewerking, zoowel als de vinding van juist dit thema is in elk geval eene zòò bijzondere, dat zij nimmer in eene hoogere algemeenheid vervloeien kan, doch als individu optreedt. Een motief van Mozart of Beethoven rust zoo vast op eigen beenen als een vers van Goethe, eene uitspraak van Lessing, een standbeeld van Thorwaldsen, een schilderstuk van Overbeck. De zelfstandige muzikale gedachten hebben de vastheid van een citaat en de aanschouwelijkheid van eene schilderij, **zij zijn individueel, persoonlijk, eeuwig.**

Wanneer wij derhalve reeds Hegels meening over het gemis aan gehalte der toonkunst niet kunnen deelen, nog onjuister komt het ons voor dat hij aan deze kunst slechts de uitspraak van het „onpersoonlijk-inwendige" toeschrijft. Zelfs van Hegels muzikaal standpunt, hetwelk de werkelijk vormende,

objektieve werkzaamheid van den komponist over het hoofd ziet, zelfs wanneer men als hij de muzijk als vrije uiting der subjektiviteit opvat, volgt daaruit nog niet haar gebrek aan persoonlijkheid, daar toch het subjektief voortbrengend verstand werkelijk individueel optreedt.

Op welke wijze zich de individualiteit in de keuze en bearbeiding der verschillende muzikale elementen afstempelt, dat hebben wij in ons vierde hoofdstuk aangeroerd. Tegenover het verwijt van gebrek aan inhoud, heeft derhalve de muzijk inhoud, doch muzikalen, een niet geringere vonk des goddelijken vuurs dan het schoone van iedere andere kunst. En alleen hierdoor, dat men elken anderen **inhoud** der toonkunst onverbiddelijk afwijst, redt men haar **gehalte**, want uit het onbestemde gevoel, waartoe zulk een inhoud hoogstens te herleiden zou zijn, is eene verstandelijke beteekenis voor haar niet af te leiden, maar wel uit de bepaalde schoone toonformatie, opgevat als vrije schepping van den geest uit intellektueel geschikt materiaal.



AANHANGSEL

EDUARD HANSLICK EN ZIJN AESTHETISCH-FORMALISME

Wie de onbewustheid der voorstellings-massa's, door welke de indrukken bepaald worden, niet kent of niet erkent, die kan ook niet toegeven dat de komponist, wiens objektief vormen verder dan dat van ieder ander kunstenaar van bewuste opzettelijkheid moet verwijderd blijven, met zijne toonformaties een onbewust daaringelegden inhoud onbewust zou hebben willen uitdrukken, en dat de hoorders dien onbewust zouden verstaan [meening van Schopenhauer]. Er is dan geene andere keuze dan ieder dieper ideaalgehalte der muzijk, speciaal haren gevoelsinhoud te ontkennen, en de muzikale vormenzelf als het muzikaal-schoone voor te stellen. Dit heeft Herbart gedaan (Encyklopaedie Hst. IX), en Hanslick heeft in zijn geschrift „*Vom Musikalisch-Schönen* (1e uitgave 1854) gepoogd dit standpunt verder uit te werken en te grondvesten.

Hanslick scheidt alle indrukken als buiten-aesthetische uit welke bij den komponist aan de muzikale vormgeving voorafgaan, en bij den hoorder als fyzische zenuwprikkels, reflexief opgewekte reëele stemmingen en moreele nawerkingen op den muzikalen indruk volgen. Hij wijst er op dat de vatbaarheid voor zulke indrukken met de ziekelijke prikkelbaarheid van het zenuwstelsel toeneemt (zie hiervoren, bl. 127 v.v.), waaruit hij voorbarig besluit dat de fyzische indrukken van dien aard noodwendig pathologisch zijn (ibid. bl. 8, 133.) Doch hierin heeft hij ongetwijfeld gelijk, dat alle reëele indrukken, welke bij den komponist aan de toonschepping voorafgaan, en bij den hoorder op de uitvoering volgen, onverschillig of zij van gezonden of van ziekelijken aard zijn, buiten-aesthetische indrukken zijn, die niet tot het aesthetisch gehalte van het kunstwerk behooren (133—143), en die, al is het ook in mindere mate, ook door andere kunsten worden opgewekt (9, 10). Hij verwerpt elken transscendenten verstandelijken of gevoelsinhoud als een niet tot het kunstwerk als zoodanig behoorenden (73). Hij wijst er verder zeer juist op dat de muzijk niet minder dan de beeldende kunsten eene terzijdestelling der subjektiviteit eischt, dewijl zij als beeldende werkzaamheid der fantazij eene objektieve werkzaamheid is (114—118); hij zegt daarmede niets anders dan

Hegel, wanneer deze verlangt dat de muzijk wel de terzijdestelling der subjektiviteit, maar toch het vrije uitspreken van het onpersoonlijke binnenste zijn zal, waarmede de individueele verscheidenheden van het kunstaardige genie en talent niet ontkend worden.

Alleen de fantazij, niet de verbeelding (*das Gefühl*), is het orgaan hetwelk den aesthetischen schijn zoowel voortbrengt als ook opvat, de werkdadigheid van het reine aanschouwen (7, 152, 177), of, zooals Schopenhauer zou zeggen der „wilsvrije kontemplatie"; slechts de fantazij is bij het kunstgenot onmiddelbaar werkzaam; wat niet tot haar spreekt behoort niet tot het aesthetisch gehalte des kunstwerks. In het bijzonder de toonfantazij heeft voor haar aesthetischen schijn in de natuur geen voorbeeld ter nabeelding, ten minste niet voor melodij en harmonij, en in zoover geene uitwendige in de natuur gegevene stof (207), geen sujet of objektief reëel onderwerp, dus ook, ingeval men natuurvoorbeeld en inhoud zou willen identificeeren, geen inhoud (218, 222—223). Alleen het rhythmus kan proefondervindelijk gegevene bewegings- of veranderings-rhythmi onmiddelbaar nabeelden (188), terwijl melodij en harmonij even als de enkele toonklank slechts symbolisch tot uitdrukking van niet-muzikale momenten of zielsbewegingen kunnen dienen (27—29). Had de muzijk een bepaald onderwerp tot inhoud, dan moest dit in woorden kunnen worden uitgedrukt; een onbepaalde inhoud is, voor zooverre hij onbepaald is, in het geheel geen inhoud (218, 219), ten minste geen „weer te geven" inhoud, daar toch „weergeven" het bepaalde „voor de zinnen stellen", het formeele stempelen tot een konkreet gevoel beduidt (34, 49). Onbepaalde indrukken kunnen mitsdien niet de inhoud der muzijk zijn voor zoover zij onbepaald zijn, maar alleen in zooverre als zij toch nog eene konkrete bepaaldheid, zij het dan van meer algemeenen aard bezitten; maar de bepaaldheid der indrukken kan alleen in bepaalde voorstellingen liggen (22, 23), en juist dezen schijnen buiten het uitdrukkingsvermogen der muzijk te liggen.

In al het tot hiertoe aangehaalde is Hanslick met het aesthetisch idealisme in volkomen overeenstemming; het vraagstuk is juist gesteld, verschillende verkeerde oplossingen zijn ontzenuwd, en de vraag is nu maar of de ware oplossing gevonden wordt. Maar dit is het geval niet; integendeel Hanslick leidt van de onmogelijkheid van het muzikale weergeven van onbepaalde en door bewuste voor-

stellingen bepaalde indrukken het onvermogen der muzijk af, om in het algemeen immanente indrukken weer te geven, waarin hij door de niet-onderscheiding van de reëele, buiten-aesthetische, toevallige of transscendente indrukken van de ideale, aesthetische, immanente fantazij-indrukken (14, 175—176) versterkt wordt. Terwijl hij de beteekenis der onbewuste voorstellingen en het symbolisch uitdrukkingsvermogen der muzijk wel duister vermoedt, maar in hunnen omvang miskent, en de door de aesthetische fantazij her-voortgebrachte, niet reëele indrukken geheel verwaarloost, ontzegt hij zich het principiëele begrip van den waren idealen inhoud der muzijk, en voelt zich tot eene poging tot formalistische oplossing van het vraagstuk gedrongen.

Terwijl in de woordenspraak de toon als bloot teeken tot uitdrukking eener beteekenis optreedt zou die in de muzijk de zaak-zelf en zuiver zelfdoel zijn (104). Hierbij is over het hoofd gezien dat ook de dichterlijke woordenklank eene zelfdoelige formeele schoonheid ontvouwt, afgescheiden hiervan dat hij tot overbrenging van een voorstellings-inhoud dient, en dat beide zijden in harmonij moeten zijn, wil de schoonheid van den poëetischen totaalindruk verzekerd blijven; evenzoo kan aan het muzikale klankeffekt eene zelfdoelige formeele schoonheid worden toegekend, zonder daarom hare waarde als tolk eens idealen gevoelsinhouds te verkleinen, wanneer slechts de harmonij van beide zijden voor de schoonheid des totaalindruks is verzekerd. Woordenspraak en tonenspraak zijn dus beiden formeel zelfdoel en beiden middel voor den inhoud, waarbij weliswaar moet toegegeven worden dat de formeele schoonheid in het toonkunstwerk eene veel breedere ruimte inneemt en eene veel grootere betrekkelijke zelfstandigheid bezit dan in het dichtwerk. Hanslick ontkent nu wel alles wat buiten de formeele schoonheid van het toonkunstwerk ligt, maar hij is een te fijngevoelend muzijkkenner om met bloot wiskunstige vormomschrijvingen, als bv. regelmatigheid en symmetrie, de muzikale schoonheid te willen uitputten (98—102). Hij onderscheidt vorm (in engeren zin) en inhoud binnen den muzikalen vorm (in ruimeren zin), en verstaat onder vorm in engeren zin „de architektoniek der verbondene individuen en groepen uit welke het toonstuk bestaat", onder inhoud „de tot zulke architektoniek verbruikte thema's, aan wier muzikale kracht en vruchtbaarheid hij overwegend gewicht hecht (225—227). De inhoud van een toonstuk zou dus blootelijk in de gehoorde tonen en hunne

verbindingen liggen (218, 160); doch in zoover de komponist muzikaal-volgeestig was, is het ook een muzikaal-volgeestige inhoud, dien ons zijn toonstuk biedt, en kan men met recht van deszelfs geestrijk gehalte spreken (73). Geestrijk is een toonstuk wanneer de fantazij des kunstenaars „uit de geheimste primitieve betrekkingen der muzikale grondstoffen en van hunne ontelbaar mogelijke kombinatiën de fijnste en verborgenste ontdekt, en toonvormen geformeerd heeft, die uit vrije willekeur geboren, en toch tegelijk langs een onzichtbaar fijnen draad door de noodzakelijkheid gedetermineeerd schijnen" (83). Dit geestrijk gehalte der toonstukken, en speciaal der thema's uit welke zij organisch worden ontwikkeld, noemt Hanslick ook wel de zuiver muzikale ideën (25, 64), zoodat hij schijnbaar binnen het aesthetisch idealisme blijft staan (21), terwijl hij er toch in beginsel mede gebroken heeft. Onder „muzikale ideën" verstaat hij „zich in tonen bewegende vormen" (64), waarbij het onverschillig is, of deze „ideën" door hun rhythmus en hunne dynamiek aan de dynamische wisseling van reëele voorvallen in de buitenwereld of in het zieleleven herinneren of niet (24—27).

De schoonheid der muzijk, wanneer men al het buiten-aesthetische van haar uitscheidt, staat mitsdien op gelijken voet met de arabeske of het kaleidoskoop; het tonenkaleidoskoop heeft niet dan het voordeel van grootere verscheidenheid bij het „kleurenklavier" of „oogenorgel" voor (65—66). Daar Hegel zelfs in de ondergeschiktste orden der formeele schoonheid nog datgene, wat daaraan schoon is, door het aesthetisch schijnen der idee op lagere trappen harer ontvouwing verklaart, zou men tegen de uitdrukking „muzikale ideën" van Hanslick zelfs van het idealistische standpunt weinig kunnen inbrengen, mits men niet meende door het bezigen van het begrip „idee" voor een geheel ondergeschikt moment der muzikale schoonheid de toepassing van die uitdrukking te hebben uitgeput. Al ware de rijkdom van den „tonenkaleidoskoop" ook nog zoo groot, zoo zou die toch nimmer de door de menschen daaraan besteede moeite waard zijn, wanneer er niets anders in school dan de inhoudlooze streeling van den blooten zin voor vormen.

Deze formalistische beschouwing is blijkbaar te weinig met de ervaring der muzijkvrienden en komponisten in overeenstemming, om in hare volle kracht te worden gehandhaafd, en ziet zich daarom tot koncessiën genoodzaakt. Wat Hanslick den komponist ontzegt,

dat staat hij den speler of den hervoortbrengenden exekuteerenden muzikus toe, namelijk om zich van het gevoel dat hem op dat pas vervult, onmiddelbaar door zijn instrument te verlossen, en in zijne voordracht het wilde stormen, het smachtend gloeien, de opgewekte kracht en vreugde van zijn binnenste in te blazen, of wel den elektrischen vonk uit zijn donkeren schuilhoek te lokken en in het hart der toehoorders te doen overspringen (121—122). Dit geldt in de allerhoogste mate wanneer de komponist-zelf de voordrager is; hier kan de uitdrukking die in de voordracht gelegd wordt „eene ware taal" worden, waaronder „liefde, ijverzucht, vreugd en leed onverholen en toch ongrijpbaar naar buiten ruischen uit hunne donkere schuilhoeken, hunne hoogtijden vieren, hunne veldslagen voeren, totdat de meester ze terugroept, zelf gekalmeerd, anderen ontroerend" (124). Wat zoo trotsch of droef klinkt mag natuurlijk niet de onmiddelbare uitdrukking van de droeve of trotsche stemming des komponisten zijn (119); het eenvoudig reëel-pathologische gevoel moet, om tot aesthetisch gehalte te kunnen opklimmen, eerst „pathologisch in hoogeren zin" (124) worden, d. i. tot ideaal-aesthetisch fantazij-gevoel uitgezuiverd, en den nood en begeerlijkheden des werkelijken levens onttrokken en afgestorven zijn.

Doch wanneer dit geschied is, dan wordt ook niet meer ingezien, waarom het toonstuk minder tot het verstandsbegrip der toehoorders zou „spreken" en minder gevoelsgehalte zou weergeven, wanneer de kompozitie en de eigen voordracht des komponisten in verschillende tijden vallen, of wanneer in plaats van den komponist-zelf een hervoortbrengend kunstenaar optreedt, die zich kongeniaal in alle bedoelingen des meesters indenkt. De komponist komponeert toch ook niet alleen met het oog op de abstrakte „juistheid der noten" in formeel schoone beteekenis, maar hij hoort het toonwerk met het inwendig oor met al de levendigheid van de geïmprovizeerde voordracht, met alle nuances, die hij als exekutant misschien niet eens tot zijne beschikking heeft; minstens is steeds datgene wat hij bij de eigene voordracht geeft, minder dan datgene wat hem als ideale uitvoering voor den geest staat, want de opgave van den hervoortbrengenden kunstenaar is juist, een getrouwe tolk van de bedoelingen des toondichters te zijn, en slechts bij de gebrekkige en zwakke komponisten mag hij iets van zichzelf bijbrengen. In het werkelijk geniale toonwerk schuilt reeds alles, en nog veel

meer dan de beste voordracht er uit zou kunnen halen, want ook de beste uitvoerende kunstenaars reiken toch niet tot het genie van den komponist en tot het ideaal van uitvoering, dat dezen bij de konceptie van zijn kunstwerk heeft voorgezweefd.

„Ieder afzonderlijk muzikaal moment, d. i. iedere interval, iedere klankkleur, ieder akkoord, ieder rhythmus enz. heeft zijne bepaalde fyziognomie, zijne bepaalde wijze van effekt, iedere enkele muzikale faktor eener passage draagt er met noodzakelijkheid toe bij dat zij juist die logische uitdrukking aanneemt, zoo en niet anders op den hoorder werkt". (76) „Alles heeft zijne karakteristieke gelaatstrekken (fyziognomie) en manier om ons aan te spreken" (78): doch wat van ieder afzonderlijk muzikaal element waar is, moet in nog hoogere mate van de verbinding van die allen, d. i. het geheele toonstuk, gelden. Elk toonstuk, dat een kunstwerk heeten wil, moet den uitvoerenden kunstenaar dwingen, het zóó en niet anders ten gehoore te brengen, opdat niet de wijze van voordracht en van hare effekten met de eigenaardige fyziognomie van het stuk en hare manier van ons aan te spreken in tegenspraak kome. En is de uitvoering eene volkomen kongeniale hervoortbrenging van het den kunstenaar voorzwevend ideaal, dan moet ook zulke muzijk even sprekend zijn als het vrij geïmprovizeerde „fantazijstuk" des komponisten-zelf, en slechts in zooverre nog beter en dieper spreken als het gevolg is van de verdeeling van den kunstarbeid.

Zoo wordt ook der door anderen hervoortgebrachte muzijk door de intellektueele kracht en eigenaardigheid van deze bepaalde toondichter-fantazij haar karakter opgestempeld (73). „Als schepping van een denkenden en gevoelenden geest heeft mitsdien eene muzikale kompozitie in hoogen graad het vermogen zelf geest- en gevoelvol te zijn"; alleen moet deze verstandelijke en gevoelsinhoud niet over het toondichtsel heen, b.v. in indrukken, te kleeden in begrips- of taalvormen en die met de vervulde toonfantazij gelijken pas zouden houden, doch in het toonkunstwerk-zelf als een aan haar immanenten gezocht en gevonden worden (73, 74). Slechts in en door de tonen vat de toondichter het ideaal gehalte des kunstwerks op, zoodat dit vooral niet als iets niet-muzikaals te denken is, dat men eerst in tonen zou moeten overbrengen; niet het bewuste plan een bepaalden, in de gedachten voorgestelden hartstocht te schilderen, maar het vinden van de onbewust gehaltevolle melodij of van het

thema is de bronwel, waaruit elk verder scheppen van den komponist moet worden afgeleid (74). Maar uit deze te billijken onderstreeping van de immanentie en de aesthetische onscheidbaarheid van muzikalen uitdrukkingsvorm en ideaal gehalte volgt toch nog geenszins dat de ideale verstandelijke en gevoelsinhoud van het kunstwerk geen verstandelijke en gevoelsinhoud, maar bloote tonen en toonverbindingen („muzikale ideëen" in formeelen zin) zouden zijn, zooals Hanslick beweert. De intellektueele of gevoelsinhoud der bepaalde melodij of van het beteekenisvolle thema, dat wel is waar zonder rhythmischen en harmonischen onderbouw nauwelijks kan gedacht worden (80), is het eigenlijk „sprekende" in de muzijk; harmonij en rhythmus zijn slechts steunsels der uitdrukking, en die in de tweede plaats komen. Wanneer reeds de enkele tonen, akkoorden, toonsoorten en klankkleuren eene karakteristieke fyziognomie en daardoor fyziognomisch uitdrukkingsvermogen bezitten (27, 28), dan moet dit toch van de bepaalde melodij in nog veel hoogeren graad doorgaan. Dat wat de melodij ons door hare karakteristieke fyziognomie verraadt, dat is juist haar ideaal intellektueel en gevoelsgehalte, maar niet zijzelf is, zooals Hanslick beweert (225) het ideaal of intellektueel gehalte van het uit haar te voorschijn gesponnen toonstuk, al wordt ook het ideale gehalte van het gansche toondichtsel evenzoo door het ideale gehalte van het thema of de thema's gedetermineerd, als de muzikale vorm van het eerste door die der laatste bepaald wordt (226).

Het is eene dwaling van Hanslick om te zeggen: „wat de inhoud van een werk der dichtende of beeldende kunst is kan men met woorden uitdrukken en in begrippen zamenvatten" (21), en wanneer hij deze valsche bewering aldus generalizeert, dat alle inhoud van kunstwerken een in begrippen en woorden uit te drukken inhoud zou moeten zijn, en dat, waar een zoodanige ontbreekt, de inhoudloosheid der bedoelde kunst zou zijn gestaafd (218, 219, 228). *Om*schrijven kan men den inhoud bij ieder kunstwerk, ook bij het muzikale; *be*schrijven kan men dien bij geen enkel. Wat men bij eene historische schilderij of een geschiedkundig drama beschrijft, zijn toch slechts uiterlijkheden der schikking, der personen en der omstandigheden, en dus hetzij bestanddeelen van den ver-

schijningsvorm van het kunstwerk, hetzij de nog niet kunstaardige grondlijnen van zijn ideaal gehalte, zooals men ze b.v. aan geschiedwerken of kronijken kan ontleenen. Is de lezer der beschrijving met kunstaardige fantazij begaafd, dan kan hij wel beproeven, uit deze gegevens de beschrevene kunstwerken na te komponeeren, d. w. z. die verheffing van het historische tot het aesthetische, welke de kunstenaar heeft volbracht, ook **in de aanschouwing zijner fantazij** zelfstandig te volbrengen; gelukt hem dit, dan zal hij trouwens implicite in zijne fantazij-aanschouwing ook een aesthetisch-ideaal gehalte als immanent er bij opgevat hebben, maar hij weet toch nooit of die met dien van het beschrevene kunstwerk identiek is, en hij wordt tot deze aesthetische na-schepping door de beschrijving toch nimmer gedwongen, maar vindt op zijn hoogst in deze eene **aanleiding** tot gene.

Wie het ideale gehalte van een kunstwerk wil leeren kennen, moet het kunstwerk-zelf op zich laten werken, dewijl de inhoud aan hetzelve immanent is, onscheidbaar toebehoort en met geene andere middelen van uitdrukking is weer te geven. Dit gaat ook door van de met woorden weergevende dichtkunst; geene andere woordverbindingen dan die welke het dichtwerk-zelf uitmaken, zijn in staat het eigenaardig ideaal gehalte van hetzelve uit te drukken. In hoogere mate dan voor de beschavings-dichtkunst geldt dit voor de naïeve poëzij, in hoogeren mate dan voor de dichtkunst voor de mimiek, in nog hoogere voor de beeldende kunst, in de hoogste voor de muzijk, dewijl de toeslag van onbewuste voorstellingen tot het ideale gehalte in deze reeks gestadig toeneemt, en dus de verhouding van het niet in woorden weer te geven deel van het ideale gehalte tot het in woorden uitdrukbare steeds ongunstiger voor de omschrijving wordt.

De betrekkelijk groote moeilijkheid der omschrijving met woorden van het ideale gehalte der muzijk ontspruit dus blootelijk uit het sterke overwicht der onbewuste begeerings- en voorstellings-elementen in de kwalitatieve bepaaldheid van den inhoud; bij de andere kunsten is de moeilijkheid der omschrijving wel is waar geringer, maar direkt „onuitsprekelijk” is het ideale gehalte ten slotte bij alle. Hanslick stipt de onbewustheid der voorstellings-elementen der verbeelding en van hare weergeving (overbrenging)

wel dikwijls aan (23, 173); hij weet dat de onverklaarbaarheid van het schoone (74), de onnaspeurlijkheid des kunstenaars (76), de onvertaalbaarheid der voor ons toch zoo goed verstaanbare tonenspraak (71) op dezelve berust, dat de verstandelijkheid dezer ons thans gemeenzame tonenspraak niet met den maatstaf van logische begrippen wordt gemeten (72), maar door de onmiddelbare aanschouwing der toonfantazij van lieverlede onbewust ontwikkeld is geworden (196). Desniettemin miskent hij den omvang van deze onbewuste voorstellingen en hare onbewuste overbrenging, en snijdt zich daardoor den eenigen weg af, op welken de immanentie van een niet met woorden of bewuste gedachten uitdrukbaar ideaal gehalte in het toonkunstwerk te redden is, wanneer men daarmede iets hoogers dan formeele toonverhoudingen, vooral wanneer men een menschelijk intellektueel- en gevoelsgehalte daarin behouden wil. In elk geval is het opmerkenswaard dat Hanslick, evenals Schopenhauer, zich gedrongen voelt bij de toepassing van zijne bespiegelingen zijne in beginsel valsche grondstellingen te laten varen en het opzettelijk verlaten pad van het aesthetisch idealisme weder in te slaan. Feitelijk is Schopenhauer's poging, de idee over te slaan en de muzijk als direkte afspiegeling van het op zichzelf bestaand wereldwezen te verklaren, evenzeer mislukt als Hanslick's streven, het ideale gehalte der muzijk alle hoogere verstandelijkheid en gevoelsinnigheid te ontzeggen en tot formeelschoone muzikale elementen te beperken, en beiden hebben onwillekeurig aan het aesthetisch idealisme, zooals het in Hegel zijn principieel hoogtepunt bereikt had, hun tol betaald. Tegenover de onvolledige toepassing van Hegel en de eenzijdige overdrijvingen van Vischer, heeft Hanslick de niet te overschatten verdienste verworven, de tegenovergestelde eenzijdigheid te vertegenwoordigen, en daardoor aan de loutering en volmaking der konkreet-idealistische schoonheidsleer der muzijk den weg te hebben gewezen.

EDUARD VON HARTMANN.

SLOT-AANTEEKENINGEN

Bl. 32, r. 14—8 v. o., (zie ook bl. 52, 75). Tot die kategorie van muzijkvrienden behoort Emil Naumann niet. Op S. 643 van zijne „*Illustrirte Geschichte der Musik*” zegt hij: Het „Wohl-

temperirte Klavier moet ieder echt muzikus evengoed aldoor bij zich hebben als de Katholijke priester zijn getijboek. Evenals deze hierin gebeden voor ieder tijdperk, iedere omstandigheid en iedere krizis des levens vindt, evenzoo is er geene geestesstemming, geen gemoedstoestand en geene beproeving, voor welke niet degeen wien de taal der tonen gemeenzaam is in het „W. T. K." de overeenkomstige uitdrukking en de zielespijs vindt die zijn binnenste louteren, zijn verloren evenwicht herstellen kan." De algemeen vertroostende werking der muzijk (zie mijne uitweiding aan het slot van het 4e Hoofdstuk) wil ik gaarne ook tot het „W. T. K." uitbreiden; maar wanneer hij nu als „Appendix formularum" voor elke zielepijn eene Fuga als drankje of poeiertje, of een Preludium als werkzame pilletjes weet voor te schrijven, dan bedanken wij hem in die muzikale apotheek te volgen, uit welke onze auteur ons bl. 143, *passim*, voor goed verlost heeft.

Bl. 77. Noot. Wanneer ik het leelijke gezicht dat Kritax hier trekt, hierdoor vertolk, dat hij er op wil wijzen dat toch reeds het finale van Beethovens Appassionata-Sonate bijna geheel op het verminderd Septima-akkoord gebouwd is, dan bewijs ik hem waarschijnlijk te veel eer.

Bl. 101/102. Hetzelfde dwaalbegrip bestaat bij Klikspaan „of wel zoo een blokker, wien nooit eenige melodie in de ooren gesuisd heeft, en die reden zou hebben Apollo op zijne bloote knieën te danken indien hem ooit eene dragelijke romance ware ingevallen, het eindelijk zoover gebracht heeft, dat hij, dank zij de vaste regels der wiskunstige kunst, welke een wezen zonder het minste gehoor, tot eene soort van componist zou kunnen verheffen, geene lieve, eenvoudige romance, o neen! maar iets oneindig diepers, een psalm of iets dergelijks heeft samengesteld, welken een man van smaak vervelend durft vinden"... enz. (Studentenleven II. 48).

Bl. 115, r. 2 v. o. Ik verzoek de fantazij die ik hier in de ons zeer gemeenzame beteekenis van „scheppend vermogen" laat optreden wel te onderscheiden van de fantazij als orgaan van het reine aanschouwen, die in dit boek herhaaldelijk op bl. 7/8, 111, 152 wordt aangehaald, en die wij op bl. 232 door Ed. von Hartmann als het analogikon van Schopenhauer's „wilsvrije kontemplatie" hebben zien fixeeren.

Bl. 161. Deze voorstelling van de zaak is die gegeven in en volks-

matig geworden door de opera's „Stradella" van Niedermayer (1837) en von Flotow (1844). Uit Bourdelot's *Histoire de la musique et de ses effets dépuis son origine jusqu'a présent*, *Paris* 1715, was echter reeds lang bekend dat zijn wraakzuchtige schoonvader en zijn medevrijer met de twee beruchtste bandieten van Venetië hem en Ortensia Contarini — met welke hij te Turijn wettig huwde — zoo weinig laten hebben loopen, dat zij hen twee jaar lang, van Venetië naar Napels, van Napels naar Rome, van Rome naar Turijn vervolgd, en eerst in laatstgenoemde plaats hem met drie dolksteken in de borst verwond, een jaar later 1681 te Genua beiden wreedaardig in hunne slaapkamer vermoord hebben! Zoo leugenachtig zijn dikwijls anekdoten waaraan oude wijven van beide seksen allerlei beschouwingen vastknoopen! — Nog tweemaal na zijn dood hebben zij zijne nagedachtenis met hunne koffijpraatjes bedorven, eerst door het verhaal van de edelmoedigheid der moordenaars — een waardige tegenhanger van de edelmoedige leeuwen in de woestijn —, en ten tweede door zijn roem te grondvesten op twee kerkaria's die hij geen van beide geschreven heeft! Ik zie Kritax' gezicht betrekken, anders zou ik U even vertellen, hoe het met die kerkaria's in elkander zit!

Bl. 167. Heeft iemand reeds opgemerkt dat tegenover de muzikale dieren, het paard, den beer, de spin, den olifant, ook een onmuzikaal dier bij uitnemendheid bestaat, de van alle schepsels der aarde — om het CYNISCHE in zijne manieren — wel het allerverschillendst beoordeelde, door den een als „ontieg vee" gesmade, door den ander den grootsten vriend des menschen, en door sommige wijsgeeren beter dan dezen zijn vriend geachte hond? De afgrijsselijke geluiden, die dit dier bij het hooren van muzijk uitstoot, zijn anders bekend genoeg. Maar kan iemand zich voorstellen dat een militair hoornblazer, de eenige in een garnizoen, en die ieder etmaal zestig of zeventig signalen heeft te blazen, zoowel voor de exercitiën als voor het eten, slapen en poetsen der manschappen, het optrekken en aflossen der wachten enz., — dat zulk een hoornblazer er een hond op nahoudt die hem, boven op den hoogen wal van eene op eene steile rots gelegene vesting, ieder signaal, zoowel in den stillen nacht als overdag, in afgrijselijk gehuil najankt? Met zulk een was ik eens vier jaar opgescheept, en juist toen ik eindelijk radeloos overplaatsing verzocht en verkregen had, deed mij het snoode mormeldier den „*coup de Jarnac*" aan naar den hondenhemel te

verhuizen, dien ik hem toewensch even muzikaal te zijn als zijn aardsche leven. Toch ben ik later gaan twijfelen of hier niet in geenen deele aan afkeer, maar integendeel aan eene bijzondere — voor anderen onpleizierige — manier gedacht moet worden, waarop het dier zijn welbehagen uit. Iedereen weet toch dat hij zijne minnepijn — zoete pijn! — precies op dezelfde wijze uitbulkt. En de zingende poedel, waarmede Herr Heinrich Tholen voor een paar jaar geheel Europa doorreisde, en die eene gansche oktaaf van de diatonische toonladder kon uitgillen, trok daarbij volstrekt geen leelijk gezicht . . . integendeel!

Bl. 193, r. 13—14 v. b. Hooren wij wat een ander gevoel- en smaakvol Nederlandsch kunstkenner van het lage standpunt van de kunstontwikkeling in Den Haag zegt: **„In de hofstad"**, zegt hij, **„zoowel als in de hoofdstad is het peil der openbare kunstuitvoeringen diep gezonken**; noch uiterlijke beschaving, noch kennis of wetenschap kunnen daar als maatstaf voor de kunstontwikkeling dienst doen; indien het nog ergens wordt opgehouden, dan is het veeleer in de koopstad Rotterdam, waar althans een kern der burgerij, die geen aanspraak maakt op hof- of wetenschappelijke titels, de kunst oprecht vereert en hare liefde door daden toont" (de Hoogleeraar P. van Geer, in „Los en Vast" voor 1887, bl. 231).

Ibid. Noot. De bedoelde eminente Nederlandsche pianist is voor ons hooger muzijkleven zoo noodig als brood. Wie voor of na hem gaf ooit in ons land b.v. model-uitvoeringen van al de Sonates van Beethoven, ook de vier laatste, wie volledige, stelselmatige overzichten van de werken van andere komponisten, Chopin enz.? En zulk een man bleef niet liever in Deventer!

Bl. 201. „Hij (Ter Haar) bedankte voor dat getingel". Wanneer „Gabriel" — een reeds in 1869 veelbelovend auteur — ooit Ter Haar ontmoet heeft, dan is deze een van de drie menschen, bedoeld in zijne „Ontboezemingen", bl. 97, „die er gulweg voor uitkwamen, *geen* muzikaal begrip te bezitten". — Ik ook heb in mijn leven een paar zulke verstandige menschen ontmoet, allen mannen. Wat de vrouwen aangaat, ik ken — bekoorlijke — bezoeksters van „Filharmonische" en andere koncerten, die het, ondanks pianospel, in de muzijk nimmer zoo ver brachten, dat zij *die Wacht am Rhein* van de *Marseillaise* konden onderscheiden, maar die — trots hare zedigheid — dien man een grooter vijand zouden achten, die hare

